

Auguste Préault

1809-1879

Romantiek in brons

Romanticism in bronze

19th-century Masters-6



Auguste Préault

Romantiek in brons

Préault behoort met Barye, Rude en met zijn leraar David d'Angers tot de belangrijkste beeldhouwers van de Franse Romantiek. Tussen 1830 en 1850 veroorzaakte hij met zijn eigenzinnige werk, vrij van modieuze stromingen en oudere invloeden, veel opschudding in de kunstwereld. Hij verkeerde in de revolutionaire kringen van 1830 en telde onder zijn vrienden veel kunstenaars, dichters, toneelschrijvers en -spelers. Préaults bronzen reliëf *Slachting* werd op de Salon van 1834 alleen toegelaten als afschrikwekkend voorbeeld, en in de jaren daarna werd zijn werk regelmatig geweigerd. Tot zijn hoofdwerken behoren, naast portretmedaillons van collega's, acteurs en dichters, het mysterieuze grafmonument *Stilte* (1842) en zijn meesterlijke uitbeelding van Shakespeares *Ophelia* (1843). De ontploffing van een kruithuis in de buurt van zijn atelier verwoestte veel van zijn werk, wat er toe bijdroeg dat zijn oeuvre klein en vrijwel onbekend is gebleven. Als de 'Delacroix van de beeldhouwkunst' heeft hij echter een belangrijke en bijzonder originele bijdrage aan de Romantiek geleverd.

Romanticism in bronze

Along with Barye, Rude, and his own teacher David d'Angers, Préault is one of the most important Romantic sculptors. In the 1830s and 40s his idiosyncratic works - independent of both trends and influences - caused a sensation in the Parisian art world. Préault frequented the revolutionary circles of 1830 and was well-acquainted with many artists, writers, actors and dramatists. His bronze relief *Slaughter* was only admitted to the Salon of 1834 as a kind of warning to other artists and in the years that followed his works were continually refused. In addition to portrait medallions (mostly of artists, actors and poets), his major works include the mysterious tomb-relief *Silence* (1842) and the masterly representation of Shakespeare's *Ophelia* (1843). A powder magazine explosion in the vicinity of his studio destroyed much of his oeuvre and helped obscure Préault's artistic personality. Known as the 'Delacroix of sculpture' his position within Romanticism was, however, an important one and his contribution to the movement highly original.



Auguste Prévault 1809 - 1879

Auguste Préault

1809 - 1879

Romantiek in brons

Romanticism in bronze

met een bijdrage van

with an essay by

Charles W. Millard

onder redactie van

edited by

Andreas Blühm

Van Gogh Museum, Amsterdam

Waanders Uitgevers, Zwolle

19th-century Masters - 6

Inhoud

Opmerking voor de lezer 5

Auguste Préault, beeldhouwer 7
door Charles W. Millard

Catalogus
Monumenten en gedenktekens 25
Portretmedaillons 40

Contents

Note to the reader 5

Auguste Préault, sculptor 7
by Charles W. Millard

Catalogue
Monuments and memorials 25
Portrait medallions 40

Cover illustration
Cat. 4b
Auguste Préault
Le Silence
1842-43

Opmerking voor de lezer

Het initiatief voor de retrospectieve van Auguste Préault werd genomen door Sylvain Bellenger, directeur van het Château de Blois en de Réunion des Musées Nationaux / Musée d'Orsay te Parijs. Het Van Gogh Museum presenteert in Amsterdam met veel genoegen een kleinere versie van deze tentoonstelling en hoopt daarmee het werk van de ten onrechte vergeten beeldhouwer bij een groter publiek bekend te maken. Bij de tentoonstelling is een catalogue raisonné verschenen, gepubliceerd door de RMN en Editions Gallimard. Dit franstalige boek is hét naslagwerk over de kunstenaar: *Auguste Préault, sculpteur romantique, 1809-1879*. Daarnaast geeft het Van Gogh Museum deze monografie uit, met een korte inleiding op het oeuvre van Préault in het Nederlands en het Engels door Charles W. Millard, een erkend Préault-specialist. De beschrijvingen van de werken die in Amsterdam worden getoond zijn gebaseerd op de meer gedetailleerde versies uit de catalogue raisonné, die zijn samengesteld door Sylvain Bellenger, Catherine Chevillot, Marie-Cécile Forest, Laure de Margerie, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Marie-Madeleine Massé en Charles W. Millard. Het nummer tussen haakjes aan het eind van iedere beschrijving verwijst naar de catalogue raisonné, waar de lezer behalve informatie over de herkomst van de werken ook een literatuurlijst, gegevens over gerelateerde werken en de brieven van de kunstenaar kan vinden.

Note to the reader

The initiative for this retrospective of the work of Auguste Préault was taken by Sylvain Bellenger, Director of the Château de Blois, and the Réunion des Musées Nationaux / Musée d'Orsay in Paris. The Van Gogh Museum is delighted to be able to bring a slightly smaller version of the exhibition to Amsterdam, thus making the work of this undeservedly forgotten sculptor available to a wider public. In conjunction with the exhibition, the RMN and Editions Gallimard produced a catalogue raisonné, which is now the definitive reference work on the artist in the French language: *Auguste Préault, sculpteur romantique, 1809-1879*.

In order to facilitate access to Préault's oeuvre, the Van Gogh Museum has prepared this small publication in both Dutch and English. Charles W. Millard, the recognised expert on the artist, was asked to write a new biography, while the entries for the works shown in Amsterdam are based on the more detailed accounts in the catalogue raisonné, compiled by Sylvain Bellenger, Catherine Chevillot, Marie-Cécile Forest, Laure de Margerie, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Marie-Madeleine Massé and Charles W. Millard. The numbers in brackets at the end of each entry refer to this book, in which the reader will also find information on provenance, a comprehensive bibliography, discussions of related works, and the correspondence of the artist.

■ Fig. 1
Adolphe Dallemagne
Auguste Préault, Paris
Bibliothèque nationale de
France, Cabinet des
Estampes



Auguste Préault beeldhouwer

Charles W. Millard

De grote geschiedkundige Jules Michelet, een vriend en bewonderaar van Auguste Préault, beschouwde hem als Frankrijks belangrijkste beeldhouwer.¹ Toch zou een criticus van zijn werk niet lang na zijn dood in 1879 schrijven: 'Zie nu, nauwelijks vier jaar na zijn dood is hij al bijna vergeten.'² Beroemd en onbekend, zoals Degas zei dat hij zelf wilde zijn, was Préault de meest controversiële beeldhouwer van de Romantische generatie en een persoonlijkheid waarmee rekening moest worden gehouden. Tot zijn kennissenkring behoorden vele van de meest vooraanstaande schrijvers en kunstenaars van zijn tijd. Hij was beroemd om zijn gevatte opmerkingen, zijn scherpe manier van converseren in de verschillende cafés waar de generatie van 1830 graag kwam, zijn theaterbezoek, zijn interesse in het schrijven voor de Parijse kranten van het midden van de negentiende eeuw en om zijn belangstelling voor de meningen over hemzelf in diezelfde kranten. 'Hij was op zijn minst voor driekwart gek', aldus de criticus Théophile Thoré, een goede vriend; 'Een Hoffmann-achtig, goed van de tongriem gesneden en volledig excentriek figuur.'³

Préault werd op 9 oktober 1809 geboren in de Parijse arbeiderswijk Marais uit ouders die, naar verluidt, wilden dat hij notaris zou worden. Toen hij genoeg kreeg van zijn studie begon hij te tekenen naar het voorbeeld van gravures en gipsmodellen en uiteindelijk stemden zijn wanhopige ouders ermee in dat hij ging werken in het atelier van een model dat lessen in modeltekenen aanbood. Het schijnt dat hij verschillende van zulke ateliers bezocht, en dat hij als leerling werkte bij een beeldhouwer van ornamentaal werk. Tegen 1826 deed hij mee aan de jaarlijkse wedstrijden van de Ecole des Beaux-Arts die, als hij had doorgezet, vermoedelijk zouden hebben geleid tot een conventionele, klassieke kunstopleiding zodat hij in aanmerking zou zijn gekomen voor de Prix de Rome. Hoewel Préault ook korte tijd bij de beeldhouwer David d'Angers studeerde, is het duidelijk dat zijn jaren als leerling episodisch en ongedisciplineerd waren, en dat hij in hoge mate zichzelf heeft opgeleid.

Zowel door zijn achtergrond als door zijn karakter neigde Préault naar het liberalisme, dat in de jaren twintig van de negentiende eeuw zijn krachten bundelde tegen de monarchie van Bourbon. Die neiging werd versterkt door zijn ontmoeting met de schilder en politieke radicaal Philippe-Auguste Jeanron, van wie men zegt dat hij Préault in de richting duwde van de hoofdstroom van het Romanticisme en de Romantische oppositie tegen de gevestigde orde. Het is zeker dat hij deelnam aan de 'strijd' van studenten en bohémiens tegen het burgerlijke publiek dat op 11 september 1827 de première bijwoon-

Auguste Préault sculptor

The great French historian Jules Michelet, a friend and admirer of Auguste Préault, considered him to be France's 'premier sculptor,'¹ yet not long after the artist's death in 1879 a commentator on his work could write, 'Here it is, hardly four years after his death, and he is already almost forgotten.'² Illustrious and unknown, as Degas said he himself wished to be, Préault was the most controversial sculptor of the Romantic era and a personality to be reckoned with. Numbering many of the most prominent writers and artists of his time among his acquaintances, he was famous for his witticisms, his barbed conversation at various cafés in favour with the generation of 1830, his attendance at the theatre, and his interest in writing for, and being written about in, the newspapers of mid-century Paris. 'He was at least three-quarters mad,' wrote the critic Théophile Thoré, a close friend. 'A Hoffmannesque, mercurial, and wholly fantastic nature.'³

Préault was born in the working class Marais district of Paris on 9 October 1809, to parents who are said to have wanted him to become a notary. Bored with his studies, he took up drawing from engravings and plaster casts and was finally permitted by his desperate family to enroll in the studio of a model who offered life drawing classes. He seems to have attended several such studios as well as to have apprenticed with an ornamental sculptor. By 1826 he was enrolling in the annual competitions of the Ecole des Beaux-Arts that would eventually have led him to a conventional classical artistic education and made him eligible for the Prix de Rome had he persevered. Although Préault also studied briefly with the sculptor David d'Angers, it is clear that his years of apprenticeship were episodic and undisciplined and that he was, to a large extent, self-trained.

Both by background and nature Préault was inclined toward the liberalism that was gathering force against the Bourbon monarchy in the 1820s. That inclination was solidified by his encounter with the painter and political radical Philippe-Auguste Jeanron, who is said to have swept Préault into the mainstream of Romanticism and the Romantic opposition to the establishment. Certainly, he participated in the famous 'battle' waged by students and bohemians against the bourgeois audience attending the première of Victor Hugo's *Hernani* on 11 September 1827 and when the revolution of 1830 broke out Préault was among those opposing the reigning monarchy and pressing for reforms in the administration of his profession. These activities, and the spirit they represented, were to shape

de van Victor Hugo's *Hernani*. Toen de revolutie van 1830 uitbrak, bevond Préault zich onder degenen die zich tegen de heersende monarchie richtten en die aandrongen op hervormingen binnen het bestuur van organisaties die actief waren op zijn vakgebied. Deze activiteiten, en de geest die ze belichamen, zouden zijn hele verdere leven vorm geven aan de onderwerpen en, tot op zekere hoogte, de stijl van zijn beeldhouwwerken.

De vroegste overgebleven werken van Préault zijn enkele portretmedaillons van vrienden, gemaakt in 1829. Deze, en tientallen soortgelijke medaillons die zijn atelier verlieten in de jaren dertig, zijn gemaakt in de traditie van David d'Angers, die beroemd was om zijn medaillons van de grote figuren uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Dat Préault in die tijd ook probeerde om ambitieuzer en minder conventioneel werk te maken, blijkt uit de titel van een verloren gegaan reliëf, dat heeft toebehoord aan zijn vriend, de karikaturist Honoré Daumier: *Twee slaven die de keel doorsnijden van een jonge Romeinse toneelspeler*. Hoe Préault ertoe kwam om zo'n gewelddadig onderwerp te kiezen is onduidelijk, maar het is geheel in overeenstemming met de interesse van de Romantiek voor extreme handelingen en gemoedstoestanden.

Préault was van mening dat het begin van zijn carrière als onafhankelijk beeldhouwer dateerde van 1830-31, ongetwijfeld omdat hij er toen over begon na te denken om te gaan exposeren in de jaarlijkse Salon. In 1833 maakte hij tijdens die prestigieuze gebeurtenis zijn debuut met een groot aantal werken. Aangezien de juli-monarchie van Louis-Philippe zich nog in haar vroege en relatief liberale fase bevond, waren de functionarissen die de beeldhouwwerken voor de Salon selecteerden bereid een scherpe sociale visie te accepteren, zoals deze werd belichaamd in Préaults *Twee arme vrouwen* en *Bedelen*, naast een reliëf van de dichter Gilbert, stervend in het ziekenhuis, een portret van de criticus Gabriel Laviro en twee in bronzen lijsten gevatte portretmedaillons. Dat al deze werken waren uitgevoerd in gips of terracotta bewijst niet alleen dat Préault in gemakkelijk vorm te geven materialen werkte die zijn ideeën direct vertaalden, maar ook dat hij het zich niet kon veroorloven om werken te gieten in brons of te houwen in steen of marmer.

Voor het overgrote deel vonden de critici en het publiek de werken die Préault in 1833 en 1834 tentoonstelde tijdens de twee grote Salons voor Romantische beeldhouwkunst lelijk en te gedetailleerd. De oorzaak hiervan was dat Préault, zoals een schrijver opmerkte, 'niet alleen de grootst mogelijke verachting tentoonspredde voor klassieke conventies, maar voor alles wat doorging voor redelijk in de ogen van de minst klassieke mensen.'⁴ Gezien de onderwerpen van Préaults groepen beeldhouwwerken en van de werken getiteld *Paria's* (fig. 2) en *Slachting* (nr. 1), die hij inzonderheid naar de selectiecommissie van de Salon van 1834, is het geen wonder dat een criticus schreef dat de jonge beeldhouwer 'republikeinse kunst' maakte.⁵ Van de vijf werken die Préault in 1834 aanbood, werd alleen *Slachting* geaccepteerd, 'om het publiek te waarschuwen', aldus een lid van de commissie,

the subjects and, to some extent, the style of his sculpture for the rest of his days.

Préault's earliest surviving dated works are several portrait medallions of friends executed in 1829. These, and the dozens of other such medallions that emanated from his studio during the 1830s, follow in the tradition of David d'Angers, who was famous for his medallions of the great figures of the first half of the 19th century. That Préault also attempted more ambitious and less conventional works at this time is clear from the title of a lost relief that is reported to have belonged to his friend, the caricaturist Honoré Daumier - *Two slaves cutting the throat of a young Roman actor*. How Préault came to choose such a violent subject is unclear, but it is entirely consistent with Romanticism's interest in extreme actions and states of being.

Préault considered his beginnings as an independent sculptor to date from about 1830-31, no doubt because it was then that he began to think of exhibiting in the annual Salon. In 1833 he made his début at that prestigious event with a large group of works. The July Monarchy of Louis-Philippe was still in its early and relatively liberal phase, and so the officials who chose the sculpture to be shown in the Salon were willing to accept the pointed social commentary embodied in Préault's *Two poor women* and *Beggary*, in addition to a relief of the poet Gilbert dying in the hospital, a portrait of the critic Gabriel Laviro, and two frames of bronze portrait medallions. All these works were in plaster or terra cotta, evidence not only of Préault's need to work in easily malleable materials that would translate his touch directly, but also his inability to bear the expenses of having works cast in bronze or carved in stone or marble.

For the most part, critics and the public found the works Préault exhibited in 1833 and 1834 - the two great Salons for Romantic sculpture - ugly or overwrought. This was because Préault, as one writer observed, 'pushed furthest contempt not only for ancient conventions but for all that passes for sensible in the eyes of the least classical of men.'⁴ Given the subjects of his groups, and of the works entitled *Pariahs* (fig. 2) and *Slaughter* (no. 1) submitted to the Salon jury of 1834, it is no surprise that one critic stated that the young sculptor made 'republican art.'⁵ Of the five works presented by Préault in 1834, only *Slaughter* was accepted, 'to alarm the public,' said a member of the jury, 'about the licentiousness of the new school.'⁶ 'No doubt the gentlemen of the Academy do not like proletarians with emaciated limbs and wrinkled faces,' wrote Thoré, 'they are still taken with Greek courtesans and pagan gods. These gentlemen have not dreamt of the discouragement that can undermine an artist's future. Two years fruitlessly spent in conscientious and impassioned work, work to which one devotes one's waking hours and on which one spends one's life and bases one's hopes for a livelihood and for glory!'⁷

■ Fig. 2
Célestin Nanteuil
Auguste Préault's *Pariahs*
1834
Lithograph
Private collection



■ Fig. 3
Crucifix
1839-46
Wood
Paris, Saint Gervais-Saint
Protais



‘over de losbandigheid van de nieuwe school’.⁶ ‘Ongetwijfeld houden de heren van de Academie niet van proletariërs met uitgestrekte ledematen en gerimpelde gezichten’, zo schreef Thoré, ‘ze zijn nog steeds gecharmeerd van Griekse courtisanes en afgoden. Deze heren hebben niet gedroomd van de ontmoediging die de toekomst van een kunstenaar kan ondermijnen. Twee jaar zonder resultaat besteed aan nauwgezet en gepassioneerd werk, werk waarin men al zijn uren stopt zolang men wakker is, waaraan men zijn hele leven wijdt en waarop men al zijn hoop baseert voor zijn levensonderhoud en voor roem!’⁷

De selectiecommissies van de Salons werden tenslotte even conservatief als de juli-monarchi dat werd, en behalve een gipsen medaillon van een oude man dat zij in 1837 accepteerden, werd Préault tot 1849 uitgesloten van exposities op de Salons. Tijdens deze moeilijke tijd deed hij herhaalde pogingen om onderwerpen aan te bieden waarvan hij dacht dat ze acceptabel waren voor de officiële functionarissen – *Ondine* (nr. 3) en een *Koningin van Sheba* in 1835; *Karel V* in 1836; een reeks portretten in 1837 en 1838; een *Aanbidding van de Drie Koningen* in 1839. Zijn pogingen bleven echter zonder resultaat en hij moest andere manieren bedenken om in zijn levensonderhoud te voorzien dan door de verkoop van zijn beeldhouwwerken aan een geïnteresseerd publiek.

Préault overwoog om te gaan samenwerken met architecten, en om decoratieve beeldhouwwerken te gaan maken. Hij vroeg zowel David d’Angers als zijn goede vriend de schilder Eugène Delacroix hem te helpen bij zijn onderneming, maar er kwam niets van terecht. Ook was hij niet in staat zich te verzekeren van een opdracht voor werk aan de Arc de Triomphe die toen werd voltooid. Zijn groeiende wanhoop weerspiegelt zich in wat zijn vrienden over hem schreven. ‘Préault heeft al zijn geld gependend en heeft grote schulden’, aldus zijn goede vriend de auteur Théophile Gautier in 1836. ‘Het is meer dan een kwestie van succes of ego voor hem, het is een kwestie van leven en dood. Als hij niet wordt geaccepteerd, kan hij redelijkerwijs niets anders doen dan zichzelf in zee werpen.’⁸ In maart van hetzelfde jaar schreef Préault aan David d’Angers: ‘Ik voel er niets voor om zelfmoord te plegen, noch om als schuldenaar in de gevangenis te belanden. Ik smeed je mij te zeggen of je werk voor me kunt vinden.’⁹ Zoals de criticus Alexandre Decamps vroeg: ‘Wat kan Préault doen? Verketterd door de Academie, zonder weerwoord of beroep, blijft er niets anders voor hem over dan om zijn atelier te sluiten, zijn fraaie figuur die een Ondine voorstelt en zijn mooie en dramatische personificatie van wanhoop kapot te smijten en in het leger te gaan.’¹⁰

Préault werd uiteindelijk inderdaad gedwongen om veel van de grote werken in gips en terracotta die hij in de jaren dertig had gemaakt, te vernietigen. Hij deed dit niet alleen uit woede en frustratie maar ook om ruimte te scheppen in zijn krappe behuizing voor nieuwe stukken die hij wilde maken. Toen Gautier hem in 1849 in zijn atelier opzocht, vielen hem de ‘gipsen beelden [op] die hij had kapotgesmeten toen ze terugkeerden van het museum,

As the July Monarchy became increasingly conservative so, too, did the Salon juries, and, except for a plaster medallion of an old man accepted in 1837 Préault was excluded from the exhibition until 1849. During this difficult time, he made repeated attempts to submit subjects he thought would be more acceptable – *Ondine* (no. 3) and a *Queen of Sheba* in 1835; *Charlemagne* in 1836; a series of portraits in 1837 and 1838; an *Adoration of the Magi* in 1839. Nothing availed, however, and Préault had to think of other ways of making a living.

He considered working with architects, perhaps executing decorative sculpture, and petitioned both David d’Angers and his good friend the painter Eugène Delacroix to help him in this endeavor, but nothing came of it. Nor was he able to secure a commission for work on the Arc de Triomphe, then being completed. His growing desperation was mirrored in what was written about him by his friends. ‘Préault has spent all his money and is in debt,’ wrote his close friend the author Théophile Gautier in 1836. ‘It is more than a question of glory or ego for him, it is a question of life and death. If he is not accepted he cannot reasonably do anything but throw himself into the sea.’⁸ Indeed, in March of the same year Préault wrote David d’Angers, ‘I do not feel either like committing suicide or going to debtor’s prison. I beg you to tell me if you can find work for me.’⁹ As the critic Alexandre Decamps asked, ‘What is Préault to do? Condemned by the Academy, without recourse or appeal, there is nothing left for him but to close his studio, smash his fine figure representing an Ondine and his beautiful and dramatic personification of despair, and join a regiment.’¹⁰

Préault was, in fact, eventually forced to destroy many of the large works in plaster and terra cotta that he had made during the 1830s. He did this not only out of pique and frustration, but as a means of making space in his cramped quarters for the new pieces he wanted to create. Visiting his studio in 1849, Gautier noted the ‘plasters that he smashed upon their return from the museum so that he could begin others, for his studio would never have been able to hold this mute population that grew larger each year.’¹¹ These actions, combined with the destruction of his studio during the Commune of 1871, has robbed posterity of many of Préault’s most interesting works and of most of his brilliant, fragile small sketches. Of the vanished large early works we have lithographs only of *Pariahs* (fig. 2) and *Two poor women*, and a photograph of *Despair*.

Among Préault’s artistic preoccupations during his first productive decade was the human face. Although his early efforts at portrait medallions are entirely conventional, he rapidly developed a style that emphasised the irregularities of his subjects’ appearance. This interest was no doubt encouraged by the prevailing fascination with phrenology and physiognomy, particularly among artists. Both David d’Angers and Thoré were caught up in it, and there is ample evidence

zodat hij aan nieuwe kon gaan werken, aangezien zijn atelier nooit de grote, zwijgende populatie zou kunnen herbergen die elk jaar omvangrijker werd.¹¹ Deze acties, gecombineerd met de verwoesting van zijn atelier tijdens de Commune van 1871, hebben het nageslacht beroofd van veel van Préaults interessantste werken en van de meeste van zijn briljante, fragiele kleine schetsen. Van de verloren gegane werken bestaan nog slechts litho's van *Paria's* (fig. 2) en *Twee arme vrouwen*.

Tot de artistieke zaken waar Préault zich mee bezig hield tijdens zijn eerste productieve decennium behoorde het menselijke gezicht. Hoewel zijn vroege pogingen tot het maken van portretmedaillons volledig conventioneel zijn, ontwikkelde hij al snel een stijl die de onregelmatigheden benadrukte van het uiterlijk van zijn onderwerpen. Deze interesse werd ongetwijfeld aangemoedigd door de heersende fascinatie voor de frenologie en fysionomie, vooral onder kunstenaars. Zowel David d'Angers als Thoré was erdoor gegrepen, en er is ruimschoots bewijs voorhanden dat dit ook gold voor Préault. De schijnbaar opzettelijke vervormingen in zijn portretmedaillon van bijvoorbeeld Félix Pyat (nr. 27), en zijn steeds grotere interesse in typologie, in oude en jonge Romeinse keizers en koppen van Turken en Arabieren, laten zien hoezeer hij openstond voor de intellectuele mode van zijn tijd. Bovendien strookten dergelijke vervormingen in hoge mate met zijn snel uitbreidende stijl, die niet zozeer was gerelateerd aan zijn eigen tijdgenoten of onmiddellijke voorgangers alswel aan die van Michelangelo en diens Franse tijdgenoten Jean Goujon en Germain Pilon, en aan de zeventiende-eeuwse meester Pierre Puget.

Ondanks de irritaties en ontberingen leidde Préault een bestaan dat was gevuld met stimulerende gebeurtenissen. Hij bezocht geregeld het theater, ging om met avant-garde schrijvers en kunstenaars en was vaak aanwezig op de soort van anti-salon die bekendstond als de *petit cénacle*, die gehouden werd in de Impasse du Doyenné en georganiseerd werd door Gautier, de dichter Gérard de Nerval en anderen van de jongere generatie. Ook maakte hij vrienden onder de bohémiens van Parijs, zelfs onder het gestoorde deel van hen. Hij was bijvoorbeeld een grote vriend van de Mapah, een Parijse figuur wiens religie, die bekend stond als Evadisme (afgeleid van de namen Eva en Adam), gewijd was aan open sexualiteit, de androginiteit van God en de rechten van vrouwen. De Mapah deelde met Préault, die volgens Thoré 'een gulzige vleeseter van de eerste orde'¹² was, een passie voor eten, en men zag hen vaak samen terwijl ze enorme biefstukken naar binnen werkten in een van de populaire restaurants. Zoals Philippe Gille veel later schreef: 'Het beste moment om [Préault] te zien zoals hij was, was als hij aan een maaltijd zat. Dan kwam dat volle, bijna ronde gezicht met het hoge voorhoofd, waaronder ogen glansden die levendig en beweeglijk waren en die onophoudelijk rondkeken, en een rode mond die vriendelijk was ondanks enige trekken van spot en minachting, tot leven en barstte het uit in een vertrouwelijke lach, geconcentreerde woede, Danteske plaagzucht en Rabelais-achtig plezier die van

that Préault was as well. The apparently willful distortions in his medallion portrait of Félix Pyat (no. 27), for example, and his growing interest in typology - old and young Roman emperors, heads of Turks and Arabs - suggest how susceptible he was to current intellectual fashion. Moreover, such distortions accorded well with his rapidly broadening style, a style that was related not so much to that of his own contemporaries or immediate predecessors as to that of Michelangelo and his French contemporaries Jean Goujon and Germain Pilon, and to the 17th century master Pierre Puget.

Despite the vexations and deprivations of his early life, Préault managed to lead an existence filled with stimulating incident. He frequented the theatre, consorted with avant-garde writers and artists, and was a regular at the *petit cénacle*, a sort of anti-Salon held in the Impasse du Doyenné by Gautier, the poet Gérard de Nerval and others of the younger generation. He also made friends among the bohemians of Paris, even among the bohemian lunatic fringe. He was, for example, a boon companion of the Mapah, a Parisian character whose religion, known as Evadisme (from the names Eve and Adam), was devoted to open sexuality, the androgyny of God, and women's rights. The Mapah shared with Préault - who, according to Thoré, was 'a gluttonous carnivore of the first order'¹² - a passion for eating, and they were to be seen together wolfing down huge steaks at various popular restaurants. As Philippe Gille wrote much later, 'The moment one was able to capture [Préault] best was at a meal [...] Then that full, almost round, face, with its arched brow - out of which shone eyes that were lively and mobile, unceasingly looking around, and a red mouth that was kind despite some creases of mockery and disdain - came alive and blazed forth in a rush of confidential laughter, concentrated rage, Dantesque malice, and Rabelaisian merriment that made of it a world unto itself - [the] air of the Indestructibles of 1830!'¹³

Préault's situation began to ameliorate toward the end of the 1830s thanks to three commissions he was able to obtain. The first, for a bust of the savant Achille Allier, was completed in 1838 and installed on Allier's tomb in Bourbon-l'Archambault in 1839. Although lively in conception and execution, the bust did little to enhance the sculptor's reputation, since it was relatively small and not available to be seen in Paris. The other two commissions originated with the government in 1838 and were probably the result of benevolent interest on the part of Auguste Cavé, an admirer of Préault's work who had become head of the administration's Fine Arts Division in 1833. One, a statue of St Martha completed in 1842, was sent to Bergerac and hence, like the Allier bust, was of little use to Préault's metropolitan reputation. The other, a crucifix completed in plaster in 1840, later carved in wood and now in the church of St Gervais-St Protas, was one of the artist's finest works (fig. 3). No doubt believing that the Salon

het gezicht een wereld op zich maakten -[de] sfeer van de Onverwoestbaren van 1830!¹³

Préaults situatie begon tegen het eind van de jaren dertig te verbeteren, dankzij drie opdrachten die hij wist te verwerven. De eerste, een borstbeeld van de geleerde Achille Allier, werd voltooid in 1838 en geïnstalleerd op Alliers graftombe in Bourbon-l'Archambault in 1839. Hoewel de buste werd gekenmerkt door een levendig ontwerp en een krachtige vormgeving, droeg ze nauwelijks bij aan het vergroten van de reputatie van de kunstenaar, omdat het om een relatief klein beeld ging dat niet te bezichtigen was in Parijs. De andere twee opdrachten werden in 1838 verstrekt door de regering en waren waarschijnlijk het resultaat van de welwillende interesse van Auguste Cavé, een bewonderaar van Préaults werk die in 1833 hoofd van de Afdeling Schone Kunsten van de regering was geworden. Eén werk, een beeld van Sint Martha dat Préault voltooide in 1841, werd naar Bergerac gezonden en droeg daarom net als de Allier-buste weinig bij aan Préaults hoofdstedelijke reputatie. Het andere beeld, een crucifix in gips dat in 1840 werd voltooid, dat later werd gesneden in hout en zich nu in de kerk van Sint Gervais-Sint Protas bevindt, was een van de fraaiste werken van de kunstenaar (fig. 3). Préault, die ongetwijfeld van mening was dat de selectiecommissie van de Salon een religieus werk dat werd gemaakt in opdracht van de regering niet zou afwijzen, bood het werk aan voor de tentoonstelling van 1840. Toen het toch was geweigerd, slaagde hij erin om het geplaatst te krijgen tegenover de kansel van de kerk van Sint Germain l'Auxerrois, direct tegenover de ingang van het Louvre waar de Salon werd gehouden. Daar, zoals Gautier opmerkte, 'hebben talloze bezoekers die de tentoonstellingsruimte verlieten, kunnen zien in welke mate men kan instemmen met de rechtvaardigheid van de selectiecommissie. De kerk is de jonge beeldhouwer behulpzamer geweest dan het Louvre en God minder moeilijk dan de heren van het Instituut.'¹⁴

Aan het begin van de jaren veertig, die jaren van stabilisatie zouden blijken te zijn in zijn kunst en persoonlijke leven, ontving Préault een bescheiden toelage van de regering van 300 frank. Kort daarna kreeg hij samen met de architect J.-B. Lassus de opdracht om een graftombe te ontwerpen voor de Abbé de l'Épée in de kerk van Sint Roch. Préaults bijdrage aan dit project, dat ten minste gedeeltelijk tot stand was gekomen dankzij de behulpzame Cavé, bestond uit drie grote bronzen, zijn eerste werken die een permanente plaats kregen in Parijs. In snel tempo volgden opdrachten voor monumenten, ter ere van Clémence Isaure, een legendarische figuur uit Toulouse, voor de tuinen van het paleis in Luxembourg (1844, geplaatst in 1848), en ter ere van de held van de revolutie Generaal Marceau voor een openbaar plein in Chartres (1845, geplaatst in 1851; fig. 4); voorts een figuur van Sint Gervais voor de gevel van de kerk van Sint Gervais-Sint Protas (1847, geplaatst in 1849); een crucifix voor de kerk van Sint Ferdinand des Ternes (1847); een monumentale *Gallische ruiter* voor de Iéna-brug (1848, geplaatst in 1853); een buste van de schilder Nicolas



■ Fig. 4
Monument to General
Marceau
1851
Bronze
Chartres, Place des Epars

jury would not reject a religious work commissioned by the government, Préault offered it to the exhibition of 1840. When it was refused, he managed to have it installed facing the pulpit of the church of St Germain l'Auxerrois, directly opposite the entrance to the Louvre, where the Salon was held. There, as Gautier observed, 'numerous visitors, leaving the exhibition hall, have been able to see just how much one can agree with the fairness of the jury. - The church has been more hospitable to the young sculptor than the Louvre and God less difficult than the gentlemen of the Institut.'¹⁴

The 1840s, which were to prove years of consolidation in Préault's art and life, began auspiciously with a modest grant of 300 francs from the government. Shortly thereafter, Préault and the architect J.-B. Lassus were commissioned to create a tomb for the Abbé de l'Épée in the church of St Roch. Préault's contribution to this project, which was at least in part due to the benevolent Cavé, consisted of three sizable bronzes, his

Poussin (1848; nr. 8). Behalve deze openbare opdrachten werd Préault gevraagd beeldhouwwerken te maken voor de graftombe van de nu in vergetelheid geraakte Jacob Roblès (1842-43; fig. 9), voor een monument ter ere van de Abbé Liautard in de kerk van Sint Joseph des Carmes (ca. 1844; fig. 5), voor een graftombe voor de Amerikaanse indiaan O-Kee-Wee-Mee, opnieuw in samenwerking met Lassus (1845; nr. 6), en voor een reliquarium van de Heilige Maria Magdalena voor de kerk van de Madeleine, dat hij maakte in samenwerking met de goudsmid Froment-Meurice (1847; nr. 7).

Door zijn openbare opdrachten kon Préault voor de eerste keer zijn grote vakmanschap tonen met betrekking tot het grote openbare monument. Niet alleen waren zijn figuren gebaseerd op een krachtig ontwerp, maar de stijlen ervan waren in overeenstemming met de afgebeelde onderwerpen. De Clémence Isaure bijvoorbeeld is gebeeldhouwd op een vloeiende en lineaire manier, terwijl de blokachtige vormen van de *Gallische ruiter* op krachtige wijze zijn gebeiteld uit de ruwe steen. De *Marceau* (fig. 4), gegoten in brons, geeft op een directere manier Préaults nerveuze manier van modelleren weer en geeft kracht en beweging aan de figuur van een man die tijdens zijn leven beroemd was om precies diezelfde eigenschappen.

Behalve deze stroom opdrachten voltooide Préault in de jaren veertig ook zijn mooie *Ophelia* (nr. 5). Op dit levensgrote reliëf is de heldin van Shakespeare afgebeeld terwijl ze de rivier afdrijft, haar dood tegemoet. Het lange, lineaire ontwerp, waarbij het haar, het wier en de kleding met elkaar zijn vermengd, roept in hoge mate gedachten op aan de stijl van de Art Nouveau, die ongeveer vijftig jaar later in zwang zou zijn. Dit reliëf en het Abbé Liautard-monument (fig. 5) zijn twee van de beste en opmerkelijkste beeldhouwwerken uit het midden van de negentiende eeuw. Het laatste werk, uit hout gesneden, toont twee treurende figuren tegenover elkaar aan weerszijde van een nis waarin zich een borstbeeld van de Abbé bevindt. Tegelijkertijd verfijnd en zeer monumentaal demonstreren deze figuren op een overtuigende manier de aard en de kwaliteit van Préaults talenten, wanneer hij in staat was om deze aan te wenden voor een aantrekkelijk project. De graftombe voor Roblès was een vergelijkbaar project, waarvoor Préault het krachtige en mysterieuze, in een doodskleed gewikkelde hoofd ontwierp met de vinger op de lippen, dat bekend werd als *Stilte* (nr. 4). Michelet, die het hoofd 'subliem' noemde, beschreef het als 'een waarlijk angstaanjagend werk, waarvan het hart de indruk die het maakt nauwelijks kan dragen, en dat gehouwen lijkt te zijn door de grote beitel des dood.'¹⁵

Hoewel de revolutie van 1848, die tot de val van de koning leidde en voor korte tijd tot de stichting van een republiek, veel van de liberale verwachtingen nieuw leven leek in te blazen, werd het al gauw duidelijk dat deze, artistiek gezien, 'het einde, en niet het begin van een tijdperk' markeerde.¹⁶ Aangevoerd door de schilder Gustave Courbet was het Realisme reeds in opkomst en nam het een positie in tegenover het Romanticisme waaruit het was voortgekomen. Die ontwikkeling plaatste Préault in

first works to be permanently installed in Paris. There followed, in rapid succession, commissions for monuments to Clémence Isaure, a legendary figure from Toulouse, for the gardens of the Luxembourg palace (1844, erected 1848), and to the revolutionary hero General Marceau for a public square in Chartres (1845, erected 1851; fig. 4); a figure of St Gervais for the façade of the church of St Gervais-St Protais (1847, erected 1849); a crucifix for the church of St Ferdinand des Ternes (1847); a monumental *Gallie horseman* for the Iéna bridge (1848, erected 1853); and a bust of the painter Nicolas Poussin (1848; no. 8). In addition to these public commissions, Préault was asked to execute sculpture for the tomb of the now obscure Jacob Roblès (1842-43; fig. 9); for a monument to the Abbé Liautard in the church of St Joseph des Carmes (c. 1844; fig. 5); for a tomb for the American Indian O-Kee-Wee-Mee, again in collaboration with Lassus (1845; no. 6); and for a reliquary of St Mary Magdalen for the church of the Madeleine, in collaboration with the goldsmith Froment-Meurice (1847; no. 7).

In completing his public commissions, Préault was able to demonstrate for the first time his success with the large monument. Not only were his figures bold in conception, but their styles were adapted to the subjects depicted. The Clémence Isaure, for example, is carved in a gentle, flowing, and linear manner, while the blocky forms of the *Gallie horseman* are vigorously chiseled from their rough stone. The *Marceau* (fig. 4), cast in bronze, more directly conveys Préault's nervous modeling and gives boldness and movement to the figure of a man who, in life, was famous for just those characteristics.

Apart from this stream of commissions, Préault also completed his lovely *Ophelia* in the 1840s (no. 5). This life-sized relief depicts the Shakespearean heroine floating down the river to her death. Its long linear design, intermingling hair, weeds, and drapery, evokes nothing so much as the style of the Art Nouveau some 50 years later. *Ophelia* and the Abbé Liautard monument (fig. 5) are two of the best and most remarkable pieces of sculpture of the mid-19th century. The latter work, carved in wood, opposes two grieving figures on either side of a niche holding a bust of the Abbé. At once delicate and monumental, these figures amply demonstrate the nature and quality of Préault's talents when he was able to exercise them on a sympathetic project. The Roblès tomb was also such a project, and for it Préault created the powerful and mysterious shrouded head with its finger on its lips that came to be known as *Silence* (no. 4). Michelet, who called the head 'sublime,' described it as, 'A truly terrifying work, the impression of which the heart can barely stand,' adding '[it] seems to have been carved by the great chisel of death.'¹⁵

Although the revolution of 1848, which deposed the king and briefly established a republic, seemed to renew many of the liberal hopes of 1830, it soon became apparent that, artistically, it marked 'the end, and not

een merkwaardige, omgekeerde positie: terwijl hij zijn carrière op het hoogtepunt van de Romantiek was begonnen met het maken van realistische onderwerpen (*Twee arme vrouwen*, *Paria's*), was hij meer romantische onderwerpen (*Ophelia*) gaan maken toen de Romantiek op zijn retour was. Het emotionele conflict dat hiervan het gevolg was, en dat voor hem werd gesymboliseerd door de politieke onrust van 1848, komt tot uitdrukking in het contrast tussen twee brieven die hij in de zomer van dat jaar schreef. De ene was geschreven aan Gautier op 9 juli, net na de bloedige junidagen, die geconcentreerd waren in de Marais, waar hij was opgegroeid. 'Ik ga weg tot het eind van het jaar', schreef hij. 'Ik zal proberen om al deze vreselijke Parijse schandalen te vergeten.'¹⁷ De andere brief was geadresseerd aan Alfred Dumesnil, Michelet's schoonzoon, en slechts een maand later geschreven: 'Ik smeeek je niet boos op me te zijn dat ik me niet bij je heb gevoegd op het platteland, maar het was volstrekt onmogelijk [...] ik moet te veel werken afmaken, en dit jaar is te belangrijk voor me.'¹⁸

Zoals te verwachten viel, en zoals zijn opmerking tegenover Dumesnil over zijn werklast suggereert, profileerde 'de burger Préault' op een directe manier van de omverwerping van de monarchie. Préault had een plaats gekregen in een comité met Jeanron, inmiddels Directeur van Nationale Musea, en Charles Blanc, net benoemd als Directeur Schone Kunsten, dat een besluit moest nemen over de decoraties voor het Concordaatsfestival dat zou worden gehouden op de boulevard van de Invalides; hem werd de opdracht gegund om de groep van de *Gallische ruiter* te maken. Deze opdracht werd onmiddellijk gevolgd door die voor een borstbeeld van Poussin (nr. 8). Hij kon weer eens exposeren in de Salon en koos ervoor om sommige van de stukken die in de voorafgaande vijftien jaren waren geweigerd, nieuw leven in te blazen. In 1849 toonde hij vijf werken, waaronder twee omljstingen van portretmedaillons. Zijn terugkeer naar de Salon betekende dat hij in bredere kring werd opgemerkt door de critici. 'Het belangrijkste feit, de belangrijkste gebeurtenis, die moet worden vermeld over de Salon van 1849', zo schreef een van hen, 'is de rentree van [Théodore] Rousseau en Préault, slachtoffers van de meest felle vervolging die ooit door een selectiecommissie van de Academie werd geleid.'¹⁹ Aan het eind van de tentoonstelling kreeg Préault een medaille van de tweede categorie, waardoor hij voorgoed buiten het oordeel van de selectiecommissie werd geplaatst en in toekomstige Salons kon exposeren wat hij wilde.

Als om de winst van de jaren veertig te consolideren, verhuisde Préault van de volkswijk Marais naar de deftigere wijk op de linkeroever, waar hij de rest van zijn leven zou blijven wonen. Ondanks het meer gevestigde karakter van zijn leven op middelbare leeftijd, gaf hij echter nooit zijn liefde voor het theater- en het caféleven op. Als een vaste bezoeker van het Odéon-theater kende hij ten minste twee van de directeuren ervan, de acteur Bocage en Gautiers medewerker Charles de LaRounat, die hij regelmatig om entreekaartjes vroeg. Hij ontwikkelde vriend-

the beginning, of an era.'¹⁶ Spearheaded by the painter Gustave Courbet, Realism was already on the ascent, opposing the Romanticism out of which it had grown. Its development placed Préault in a curiously retrograde position, for having begun his career at the height of Romanticism with realistic subjects (*Two poor women*, *Pariahs*) he had turned to more Romantic subjects (*Ophelia*) as Romanticism itself declined. The resulting emotional conflict, symbolised for him by the political rupture of 1848, emerges in the contrast between two letters he composed in the summer of that year. One was written to Gautier on 9 July just after the bloody June days, which had centered in his native Marais. 'I will go away until the end of the year,' he wrote. 'I'll try to forget all these frightful Parisian scandals.'¹⁷ The other was addressed to Alfred Dumesnil, Michelet's son-in-law, only a month later: 'I beg you not to be angry with me if I did not join you in the country,' Préault wrote, 'but it was completely impossible [...] I have too many works to finish, and this year is too great for me.'¹⁸

As might have been expected, and as his observation to Dumesnil about his workload suggests, 'Citizen Préault' was an immediate beneficiary of the overthrow of the monarchy. Placed on a committee with Jeanron - now Director of National Museums - and Charles Blanc - newly appointed Director of Fine Arts - to decide on decorations for the Festival of Concord to be held on the esplanade of the Invalides, he himself was awarded the group of the *Gallie horseman*, a commission that was immediately followed by that for a bust of Poussin (no. 8). He was once again able to exhibit in the Salon and chose to revive some of the pieces that had been rejected during the previous 15 years. In 1849 he showed five works, including two frames of portrait medallions. His return to the Salon meant that he was more widely noticed by the critics. 'The chief fact, the event, to be pointed out about the Salon of 1849,' one of them wrote, 'is the reappearance of [Théodore] Rousseau and Préault, victims of the most savage persecution ever exercised by an Academic jury.'¹⁹ At the close of the exhibition Préault was awarded a second class medal, placing him permanently outside the judgement of the jury and able to exhibit whatever he chose in future Salons.

As if to consolidate the gains of the 1840s, Préault moved from the plebeian Marais to the more bourgeois quarter on the Left Bank that he was to occupy for the rest of his life. Despite the more settled character of his advancing middle age, however, he never abandoned his love of theatrical and café life. An habitué of the Odéon theatre, he knew at least two of its directors, the actor Bocage and Gautier's collaborator Charles de LaRounat, from both of whom he regularly solicited tickets. He developed friendships with the actors Philibert Rouvière, for whose tomb he was later to execute two reliefs, and Frédérick Lemaître, the finest comic performer of the day. Among the principal actresses of

■ **Fig. 5**
Cenotaph of the Abbé
Liautard
1848
Bronze and wood
Paris, Saint-Joseph-des-
Carmes



■ **Fig. 6**
The Arts
1854-55
Stone
Paris, Palais du Louvre, Pavillon de la Bibliothèque



■ **Fig. 7**
Jupiter and the Sphinx
1868-70
Stone
Fontainebleau



schappen met de acteurs Philibert Rouvière, voor wiens graftombe hij later twee reliëfs zou maken, en Frédéric Lemaître, de beste komische acteur van die tijd. Van de belangrijkste actrices uit die tijd schijnt hij vooral de tragédienne Rachel te hebben bewonderd, van wie hij later een postuum portretmedaillon maakte (nr. 47). Zijn voorkeuren waren niet beperkt tot de hoofdstroom van het theater. In 1845 spoorde hij Gautier aan om de *Soirée Fantastique* bij te wonen van de magiër en robotmaker Robert Houdin, en het volgende jaar maakte hij zijn vriend attent op de opening van een poppentheater in de Boulevard Bonne Nouvelle.

De levendige, theatrale wereld waarin Préault zich bewoog, strekte zich ook uit tot de cafés waarin hij een reputatie verwierf met geestige scherpzinnigheid. Hij lijkt de geneugten van eten in die tijd gedeeltelijk te hebben ingeruild voor die van het converseren en Philippe Gille herinnerde zich hem 'in het Café de Fleurus, waar hij zo veel praatte en zo weinig at, onder het voorwendsel dat hij er de lunch gebruikte.'²⁰ Hoewel hij een vaste bezoeker was van de Brasserie Andler - de tempel van het Realisme onder leiding van Courbet - waren Préaults favoriete plekken het Café Tabourey, een beroemd literair café, en de Divan LePeletier, waar journalisten bijeenkwamen en waar hij kon worden aangetroffen terwijl hij discussieerde met Baudelaire. Hij bezocht ook verschillende particuliere salons, waaronder die van de dichter en politicus Alphonse de Lamartine. Een vriend die hem hier observeerde, zei over hem: 'Hij fixeert zijn ogen, die vanuit zijn ronde hoofd met de leeuwachtige lokken vooruitsteken, op jou. Zijn lichaam is gedrongen, zijn schouders breed; zijn delicate en nerveuze hand lijkt de woorden te boetsen als klei. Hij kletst en ventileert de ene na de andere kleurrijke, scherpzinnige opmerking. Deze worden vermeld in de bladen.'²¹

Hoewel Préault tegen het jaar 1850 niet langer het patronage genoot van Auguste Cavé, die niet meer werkte voor de afdeling Schone Kunsten van de regering, resulteerde de troonsbestijging van de neef van Napoleon, Louis, eerst als President van de republiek en vervolgens als Keizer, in talrijke opdrachten voor hem. Men zou kunnen zeggen dat Préault gedurende de jaren vijftig in dienst was van de overheid. Het eerste werk dat de regering van Louis Napoléon hem verzocht te maken, was een standbeeld van de architect Jules-Hardouin Mansart voor het park in Versailles. Dit beeld, waartoe hij in 1852 opdracht kreeg, werd samen met het pendant ervan, het standbeeld van de landschapsarchitect André LeNôtre, waarvoor hij drie jaar later opdracht kreeg, geïnstalleerd in 1859.

De omvangrijke bouwplannen voor de stad Parijs die werden ontwikkeld door Napoléon III, zoals Louis Napoléon sinds december 1852 heette, en die werden gerealiseerd door zijn Prefect van de Seine, Baron Haussmann, leverden een bijna onbeperkt aantal opdrachten op voor architecten en beeldhouwers. Préault werd gevraagd om vijf grote stukken te beeldhouwen voor de buitenzijde van het Louvre. Deze werken vormen samen twee allegorische groepen die de hoeken sieren van het

his time he seems to have been a particular admirer of the tragedienne Rachel, of whom he later made a posthumous portrait medallion (no. 47). Nor were his preferences limited to the theatrical mainstream. In 1845 he urged Gautier to attend the *Soirées Fantastiques* of the magician and automaton-maker Robert Houdin, and the following year he drew his friend's attention to the opening of a puppet theatre in the Boulevard Bonne Nouvelle.

The vivacious theatrical world in which Préault moved spilled over into the cafés where he won his reputation for malicious wit. He seems, indeed, to have abandoned some of the pleasures of eating for those of conversation, and Philippe Gille remembered him 'at the Café de Fleurus, where he chatted so much and ate so little, on the pretext of having lunch.'²⁰ Although he was an habitué of the Brasserie Andler - the temple of Realism presided over by Courbet - Préault's favorite haunts were the Café Tabourey, a celebrated literary café, and the Divan LePeletier, where journalists gathered and where he was to be seen deep in witty conversation with Baudelaire. He also attended various private salons, including that of the poet and politician Alphonse de Lamartine, where a friend observed of him: 'He fixes his eyes, which project from his round head with its leonine mane, on you. His body is stocky, his shoulders broad; he takes your hand between his two hands and holds it a long time in his firm grip. His delicate and nervous hand seems to model words like clay. He chats and colourful witticisms gush forth. These make the rounds of the papers.'²¹

Although by 1850 Préault no longer enjoyed the patronage of Auguste Cavé, who had retired from the government's fine arts administration, the accession of the great Napoleon's nephew Louis, first as President of the Republic then as Emperor, resulted in numerous commissions for him. It can truly be said that during the 1850s Préault was in the employ of the government. The first work demanded from him by Louis Napoleon's administration was a statue of the architect Jules-Hardouin Mansart for the park at Versailles. Commissioned in 1852 it and its companion figure of the landscape architect André LeNôtre, commissioned in 1855, were installed by 1859.

The vast building plans for the city of Paris conceived by Napoleon III, as Louis Napoleon became known in December 1852, and realised through his Prefect of the Seine, Baron Haussmann, produced almost limitless commissions for architects and sculptors. Préault, for example, was asked to carve five large pieces for the exterior of the Louvre. These were two allegorical groups crowning the corners of the pavilion that was then the entrance to the imperial library (1854; fig. 6); a statue of the poet André Chénier (1856); and two huge groups of *War* and *Peace* for the junction of the roofs of the old Louvre and the wings extending along the Seine and the Rue de Rivoli (1857). Although these commissions were an important source

paviljoen dat toen de ingang vormde tot de keizerlijke bibliotheek (1854; fig. 6), een beeld van de dichter André Chénier (1856) en twee grote groepen van *Oorlog en Vrede* voor de verbinding van de daken van het oude Louvre en de vleugels die zich uitstrekken langs de Seine in de Rue de Rivoli (1857). Hoewel deze opdrachten een belangrijke bron van ondersteuning waren voor Préault, waren ze ook een bron van grote frustratie. De selectieprocedure voor officiële beeldhouwwerken was zo complex en moeilijk, en soms zo corrupt, en werd in zo'n hoog tempo afgehandeld, dat ze wel zijn tol moest eisen van de kunstenaars, die haast, incompetentie, onbeleefdheid en onderbetaling ervoeren in de houding van de regering ten opzichte van hun werk. Voor een man met Préaults temperament was vooral de bureaucratie zeer frustrerend. Zoals hij aan Michelet schreef: 'Elke keer dat ik die fabriek [de afdeling Schone Kunsten] verlaat, ben ik zo uitgeput, dat ik mezelf niet onmiddellijk onder controle heb.'²²

Tot Préaults meer particuliere projecten gedurende de jaren vijftig van de negentiende eeuw behoorden een aantal projecten die in bepaald opzicht teleurstellend waren. Een voorstel van Préault tot het oprichten van een monument voor Jeanne d'Arc in Rouen hield hem vanaf 1856 vele jaren bezig, maar leidde uiteindelijk tot niets, ook al was Michelet, die niet ver van de stad een kasteel bezat, de stuwende kracht achter het plan. Een opdracht van de stad Parijs voor het maken van een beeld van Sint Valérie voor de kerk van Sint Clotilde had eveneens een ongelukkige afloop. Hoewel Préault het beeld voltooide, werd het nooit geplaatst en raakte het in de vergetelheid in een afgelegen opslagruimte van de kerk, tot de herontdekking van het beeld enkele jaren geleden. Tot slot resulteerde de opdracht voor een grafmonument ter ere van de liberale journalist Aristide Ollivier in een levensgrote staande figuur bovenop een hoge piëdestal waarin Préault een van de ongebruikte O-Kee-Wee-Mee reliëfs aanbracht. Hoewel het monument in 1851 werd gemaakt, was het in politiek opzicht controversieel en kon het pas tien jaar later worden onthuld.

Voor de Salon van 1850-51 blies Préault enkele van zijn belangrijkste vroege werken nieuw leven in, zoals hij ook in 1849 had gedaan, en toonde hij *Slachting* (nr. 1) en *Ophelia* (nr. 5), evenals drie andere, recentere stukken. De kracht en de schoonheid van deze werken, tezamen met zijn indrukwekkende prestaties voor het Louvre, lijkten de regering te zijner gunste hebben beïnvloed en in 1859 werd *Slachting* aangekocht door de staat. Na ongeveer twintig jaar begonnen de critici eindelijk te begrijpen wat Préault in zijn werk probeerde te doen. Zoals een van hen opmerkte: 'Préault [...] heeft de eisen van de moderne beeldhouwkunst beter begrepen dan wie ook',²³ terwijl een ander hem karakteriseerde als 'een revolutionaire beeldhouwer die probeert om metaal en steen de verrukking van het leven, de rillingen van verlangen en de opwellingen van passie tot uitdrukking te laten brengen [...]. Hij is een romanticus en een Shakespeariaan in het meest klassieke van alle media voor het uitdrukken van de zin van het bestaan van de mens. Alleen hij heeft in de

of income for Préault, they were also a source of great frustration. The approval system for official sculpture was so complex and difficult - and at times so corrupt - and moved at such a rapid pace that it could not help but take its toll on artists, who were quick to perceive haste, incompetence, rudeness and underpayment in the government's attitude toward their work. For a man of Préault's temperament the bureaucracy was particularly annoying. As he wrote Michelet, 'every time I leave that factory [the Fine Arts Department] I am so devastated that I cannot immediately compose myself.'²²

Among Préault's more private projects during the 1850s were some that in one way or another turned to disappointment. A proposal to erect a monument to Joan of Arc in Rouen occupied him for several years beginning in 1856 but eventually came to nothing, even though Michelet, who owned a château not far from the city, was its guiding spirit. A commission from the city of Paris to carve a statue of St Valerie for the church of St Clotilde also had an unhappy outcome. Although the figure was completed it was never installed, and it languished in a remote storage room of the church until its rediscovery a few years ago. Finally, the commission for a tomb monument to the liberal journalist Aristide Ollivier resulted in a life-sized standing figure atop a high pedestal into which Préault set one of the unused O-Kee-Wee-Mee reliefs. Although conceived in 1851, this monument was politically controversial and could not be finally dedicated until a decade later.

For the Salon of 1850-51 Préault revived, as he had done in 1849, some of his most important earlier works, showing *Slaughter* (no. 1) and *Ophelia* (no. 5), as well as three other more recent pieces. The power and beauty of these works, along with his impressive achievements for the Louvre, seems to have influenced the government in Préault's favour, and in 1859 *Slaughter* was purchased by the state. After some 20 years the critics at last began to understand what Préault was attempting in his work. One of them noted that 'Préault [...] has understood the demands of modern sculpture better than anyone else',²³ while another characterised him as 'a revolutionary sculptor who wants to make metal and stone express the thrill of life, the tremors of anxiety, and the spasms of passion [...]. He is a Romantic and a Shakespearean in the most classic of all media for expressing human purpose. He alone has continued in sculpture the movement begun by Victor Hugo and by Delacroix.'²⁴ As if to confirm these opinions, Préault exhibited his vigorous colossal medallions *Dante* and *Virgil* in 1853 (nos. 9 and 10). Thereafter, he abstained from the Salon for a decade, perhaps as a form of revenge.

If Préault's professional life was somewhat more conventional at mid-century than it had previously been, his personal life remained colourful. He continued to haunt the theatre, as one observer noted: 'See him at theatrical galas flying from seat to seat, flashing through

beeldhouwkunst de beweging voortgezet die Victor Hugo en Delacroix waren begonnen.²⁴ Als om deze meningen te bevestigen, stelde Préault in 1853 zijn krachtige, kolosale médaillons *Dante* en *Vergilius* tentoon (nrs. 9 en 10). Daarna nam hij tien jaar niet meer deel aan de Salon, misschien als een vorm van wraak.

Ook al was Préaults professionele leven rond het midden van de eeuw wat conventioneel dan het daarvoor was geweest, toch bleef zijn persoonlijke leven zeer kleurrijk. Hij bleef het theater bezoeken. Zoals iemand opmerkte: 'Zie hoe hij op gala's van stoel naar stoel vliegt, en hoe hij door de gangen rent, zijn opmerkingen toevoegend aan het concerto van de critici [...] literaire sociëteiten bezoekend zodra er een nieuw boek verschijnt, of zijn tong scherpheid als het lemmet van een mes, een maand voor de opening van de Salon. Als hem een snedige opmerking te binnen schiet - gericht tegen u, tegen mij, of tegen hemzelf - kan hij deze niet voor zich houden. Hij is als de duizelige soldaat die zijn vijand neerschiet, zijn commandant doodde, en, zonder er spijt van te hebben, eindigde met zichzelf door zijn hoofd te schieten.'²⁵ Zijn scherpzinnige commentaar werd regelmatig afgedrukt in verschillende Parijse kranten, en hij schreef meerdere artikelen voor het blad *Renaissance*, opgericht en geredigeerd door Alfred Dumesnil, een blad dat overigens maar een kort leven beschoren was. Hij breidde zijn bezoeken aan kunstsalons en literaire salons uit en bezocht niet alleen de salon van Lamartine, maar ook de woensdagen van de schrijver Maxime DuCamp, de zondagen van Madame Aglaé Sabatier, en de kring van Louise Colet, maîtresse van Gustave Flaubert.

Met de groeiende officiële erkenning en het toenemende maatschappelijke aanzien werd er ook meer over hem geschreven. Tot de late jaren vijftig van de negentiende eeuw was er nog geen enkel artikel exclusief gewijd aan Préault en zijn werk. Gedurende 1856 en 1857 volgden drie van zulke besprekingen elkaar in snel tempo op. Een ervan maakte deel uit van een boek dat was gepubliceerd door de schrijver Théophile Silvestre, en dat ook essays bevatte over de schilders Delacroix, Ingres, Corot en Courbet. De tweede bespreking werd gepubliceerd in Dumesnils *Renaissance*, waarvoor Préault zelf had geschreven. De laatste bespreking was een artikel van Charles Bataille dat het volledige nummer voor januari 1857 van het satirische blad *Diogène* besloeg. Als om deze erkenning te bekronen, voegde de fotograaf en karikaturist Nadar Préault toe aan de tweede uitgave van zijn *Panthéon Nadar*, een grote litho waarop de belangrijkste figuren van de Romantiek en de post-Romantische avant-garde waren afgebeeld.

De laatste twee decennia van zijn leven bracht Préault op een relatief rustige manier door. Hij onderhield oude persoonlijke relaties, cultiveerde nieuwe, was minder afhankelijk van opdrachten van de regering, besteedde veel van zijn tijd aan portretmedaillons en stelde opnieuw zijn beeldhouwwerken tentoon in de Salon. Zijn financiële situatie was mogelijk iets gunstiger geworden door een kleine erfenis van zijn vader, die in 1860 stierf.

the corridors, adding his note to the critics' concerto [...] haunting literary societies as soon as a new book appears, or sharpening his tongue, like the blade of a knife, a month before the opening of the Salon. When a witticism occurs to him - against you, against me, against himself - he must get it out. He is like the dizzy soldier who shot the enemy, killed his captain, and ended, without regretting it, by blowing out his own brains.²⁵ His witticisms were regularly printed in various Parisian newspapers, and he contributed more than one article to the short-lived journal *Renaissance*, conceived and edited by Alfred Dumesnil. Finally, he expanded his attendance at artistic and literary salons, frequenting not only that of Lamartine but the writer Maxime DuCamp's Wednesdays, Madame Aglaé Sabatier's Sundays, and the circle of Louise Colet, mistress of the great novelist Gustave Flaubert.

With growing official recognition and increasing social respectability came the consecration of being written about. Until the late 1850s, no article had been devoted exclusively to Préault or his work. During 1856 and 1857 three such appreciations appeared in rapid succession. One was contained in a volume published by the writer Théophile Silvestre, which also featured essays on the painters Delacroix, Ingres, Corot, and Courbet. The second was published in Dumesnil's *Renaissance*, for which Préault himself had written, and the last was an article by Charles Bataille that constituted the entire issue of the satirical paper *Diogène* for January 1857. As if to crown this recognition, the photographer and caricaturist Nadar added Préault to the second edition of his *Panthéon Nadar*, a huge lithograph representing all the most important figures of the Romantic and post-Romantic avant-garde.

During the last two decades of his life Préault lived relatively quietly, maintaining old personal relationships, cultivating new ones, depending less on government commissions, devoting much of his time to portrait medallions, and once again exhibiting his sculpture in the Salon. His financial condition may have been eased by a small legacy from his father, who died in 1860. Although several of his friends also died at this time Préault's gregariousness attracted younger people to him. As one writer noted, 'Every day he made new acquaintances, going into society as much at 60 as he had at 25, so that, while the Romantic generation fell into oblivion [...] he remained standing, living, and modern.'²⁶

In 1860, Préault won a commission from the city of Paris for a statue of St Catherine to be placed on the façade of his childhood parish church, St Paul-St Louis in the Marais, and in 1867 he was asked by the government to execute two works for the palace of Fontainebleau. The results of this latter request, *Jupiter and the Sphinx* and *Venus and the Sphinx*, were installed in the palace gardens only in 1872 (fig. 7; see nos. 12 and 13). Two sizable private commissions also came his way during the decade. One of these, which he received

Verschillende van zijn oude vrienden stierven in de jaren zestig, maar Préault trok door zijn sociale gedrag ook jongere mensen naar zich toe. Zoals een schrijver opmerkte: 'Elke dag maakte hij nieuwe kennissen, en hij nam evenzeer deel aan de maatschappij toen hij zestig was, als toen hij vijftig was, zodat, terwijl de Romantische generatie in de vergetelheid raakte, hij rechtovereind bleef staan, levenslustig en modern.'²⁶

In de jaren zestig kreeg Préault een opdracht van de stad Parijs voor een beeld van Sint Catherine dat bestemd was om te worden geplaatst op de gevel van de parochiekerk van zijn jeugd, Sint Paul-Sint Louis in de Marais, en in 1867 werd hem door de regering gevraagd om twee werken te maken voor het paleis van Fontainebleau. De resultaten van dit verzoek, *Jupiter en de Sfinx* en *Venus en de Sfinx*, werden pas in 1872 in de paleistuin geplaatst (fig. 7; zie ook nrs. 12 en 13). Gedurende de jaren zestig kreeg hij ook twee grote particuliere opdrachten. Een daarvan, die hij in 1861 ontving, was voor een crucifix dat moest worden geplaatst in Normandië, de andere was voor een grafmonument ter ere van Aglaé Didier, dat Préault voltooide in 1865. Veel van Préaults andere werken uit de jaren zestig waren herdenkingswerken, met name de graftombe-medaillons van de Poolse dichter Adam Mickiewicz (1866; nr. 58), de acteur Rouvière (1866), de schilder Paul Huet (1869; nr. 60) en Louis Desnoyers, stichter van de Société des Gens de Lettres (1869). Behalve deze werken bestond zijn productie in die jaren bijna uitsluitend uit portretmedaillons van verschillende grootte. Tot de sterkste en succesvolste hiervan behoorde het medaillon van Delacroix, dat hij onmiddellijk na de dood van de schilder in 1864 maakte (nr. 57). Het feit dat Préault graag de vrienden van zijn jeugd portretteerde, waarbij hij ze vaak weergaf zoals ze er dertig jaar eerder hadden uitgezien, evenals het feit dat hij regelmatig oude werken inzond om te worden tentoongesteld, toont duidelijk zijn toenemende nostalgie aan voor het Romantische verleden.

Het opvallendste voorbeeld van de vastberadenheid van Préaults Romantische ambitie is zijn droom om een berg te beeldhouwen. Toen Aimé Millets kolossale *Vercingetorix*, gemaakt in opdracht van Napoleon III voor de stad Alise-Sainte-Reine, werd tentoongesteld in de Salon van 1865, noteerde Thoré Préaults beschrijving van de toen geldende versie van die droom: 'Als de keizer me deze Vercingetorix zou hebben willen laten maken, zou ik tegen hem gezegd hebben: Sire, ik vertrek naar de Auvergne, geeft u mij een bergtop. Ik zal een vulkanische conus kiezen die het hart van Frankrijk domineert, om deze te transformeren in een akropolis van Gallische beschaving. Een weg die breed genoeg is om een heel leger van mensen door te laten, zal van de basis naar de top kronkelen. Op verschillende punten zullen tien meter hoge beelden van Gallische krijgers worden geplaatst, als schildwachten die het heiligdom bewaken. Op de top van de berg een piëdestal, samengesteld uit wapens, gebruiksvoorwerpen en objecten die symbolisch zijn voor het leven van onze voorvaders. Deze piëdestal zal worden geflan-

in 1861, was for a crucifix to be erected in Normandy, the other for a funerary monument to Aglaé Didier, completed in 1865. Many of Préault's works of the 1860s were memorial, notably the tomb medallions of the Polish poet Adam Mickiewicz (1866; no. 58), the actor Rouvière (1866), the painter Paul Huet (1869; no. 60), and Louis Desnoyers, founder of the Société des Gens de Lettres (1869). Apart from these works, his output for the decade consisted almost exclusively of portrait medallions of various sizes, among the most vigorous and successful of which is the one of Delacroix (no. 57), executed immediately after the painter's death in 1864. Préault's fondness for portraying the friends of his youth, often as they had appeared 30 years earlier, as well as his revival of old works for exhibition, clearly shows his increasing nostalgia for the Romantic past.

The most striking example of the persistence of Préault's Romantic ambition is his dream of carving a mountain. When Aimé Millet's colossal *Vercingetorix*, commissioned by Napoleon III for the town of Alise-Sainte-Reine, was exhibited in the Salon of 1865, Thoré recorded Préault's current version of that dream: 'If the Emperor had given me this Vercingetorix to do, I would have said to him: Sire, I am leaving for the Auvergne, grant me a mountain peak. I will choose a volcanic cone, dominating the heart of France, to transform it into an acropolis of Gallic civilization. A road large enough to permit the passage of an army of multitudes will spiral from the base to the summit. Statues of Gallic warriors ten metres high will be placed at different points as sentinels of the sanctuary. On top of the mountain [will be] a pedestal composed of arms, utensils, and objects symbolic of the life of our forefathers, flanked by four allegorical statues ten metres high, the Druid, Brennius, the Bard, and Velleda, or inspiration, poetry, force, and philosophy. On the pedestal, the equestrian statue of Vercingetorix, a figure 20 metres high on a horse in proportion: Vercingetorix, his arms extended, shouting the call to arms. All in brass, iron, and granite, in dark materials that will rust - an image of the past!'²⁷

During 1863 and 1864 Préault continued the pattern he had established in the 1850s of showing a combination of new and old work in the Salon. In 1863, in addition to *The murder of Ibycus*, he showed one of the bronzes conceived for the tomb of O-Kee-Wee-Mee, now entitled *Fate*, and *Despair* of 1835, renamed *Hecuba*. In the following year he resurrected an early portrait medallion and the *Old Roman emperor*, retitled *Aulus Vitellius* (no. 2). Perhaps because most commentators found Préault's work fantastic, for example accusing the *Hecuba* of formlessness and the *Ibycus* of lack of finish, from 1865 onward Préault contented himself with sending only one or two small works to the Salon. In 1868, however, the Mickiewicz medallion was universally admired (no. 58). The critic Jules Castagnary called it 'prodigiously expressive,'²⁸ and the novelist Emile Zola found it to be 'of profoundly true and

keerd door vier allegorische beelden met een hoogte van tien meter, de Druïde, Brennius, de Bard en Velleda, oftewel inspiratie, poëzie, macht en filosofie. Op de piëdestal zal een ruitersstandbeeld van Vercingetorix verschijnen, een figuur met een hoogte van twintig meter, op een paard met een hoogte die hiermee in evenwicht is: Vercingetorix roept zijn krijgers te wapen, met uitgestrekte armen. Dit alles in koper, ijzer en graniet, in donkere materialen die zullen roesten – een voorstelling van het verleden!²⁷

Gedurende 1863 en 1864 continueerde Préault de werkwijze die hij had ontwikkeld in de jaren vijftig en toonde hij een combinatie van nieuw en oud werk in de Salon. In 1863 stelde hij naast *De moord op Ibicus* een van de bronzen tentoon die hij had gemaakt voor de graftombe van O-Kee-Wee-Mee, nu *Het lot* geheten, en *Wanhoop* uit 1835, hernoemd tot *Hecuba*. In het volgende jaar blies hij een vroeg portretmedaillon nieuw leven in, alsmede het werk *Oude Romeinse keizer*, dat de nieuwe titel *Aulus Vitellius* kreeg (nr. 2). Misschien omdat de meeste critici Préaults werk grillig vonden, en de *Hecuba* beschuldigden van vormeloosheid terwijl ze vonden dat de *Ibicus* niet genoeg was afgewerkt, stelde Préault er zich tevreden mee om vanaf 1865 slechts een of twee werken, meestal klein, in te sturen naar de Salon. In 1868 werd de *Mickiewicz* algemeen bewonderd (nr. 58). De criticus Jules Castagnary noemde het werk 'wonderbaarlijk expressief',²⁸ en Emile Zola beschouwde het werk 'van een zeer oprecht en oorspronkelijk karakter',²⁹ terwijl een jonge schrijver voor een provinciale krant, Odilon Redon, het werk beschreef als de belichaming van de moderne geest in de beeldhouwkunst.

Al lijkt Préaults werk geleidelijk aan uit het zicht te zijn verdwenen naarmate jongeren zoals Carpeaux in toenemende mate de aandacht trokken, toch was zijn leven niet minder actief en gecompliceerd dan daarvoor. Zijn humeur verbeterde ongetwijfeld toen de regering in februari 1870 veertig van zijn vroege medaillons aankocht voor het museum in Lille, en hij in april van hetzelfde jaar werd bekroond met het Legioen d'Honneur. Binnen zes maanden werd Frankrijk echter in de Franco-Pruisische oorlog gestort, en de Commune die daarop volgde zou wrede gevolgen hebben voor Préault. Op 24 mei 1871 werd een munitieopslagplaats opgeblazen in het gebied van de tuinen van het Luxembourg dat zich het dichtst bij zijn huis en atelier bevonden. 'De explosies in het Luxembourg-kwartier verwoestten het atelier van de beeldhouwer [...] en verwoestten uiteindelijk datgene dat de tijd, de onverschilligheid en de verschrikkingen van het leven hadden gespaard.'³⁰ 'Het gebouw waarin hij woonde, brandde af. Zijn met moeite verzamelde souvenirs, tekeningen van Jordaens, schilderijen van Delacroix, Decamps, Rousseau en Yvon, zijn medaillons, zijn meubelen, alles viel ten prooi aan de vlammen.'³¹

Onmiddellijk na de verwoesting belastte Charles Blanc, die opnieuw Directeur van de afdeling Schone Kunsten was geworden, een inspecteur met de taak om vast te stellen welke kunstenaars de meeste bijstand nodig hadden. Op 28 juni rapporteerde hij het volgende: 'De

original character,'²⁹ while a young writer for a provincial newspaper, Odilon Redon, described it as the embodiment of the modern spirit in sculpture.

If Préault's work seems slowly to have disappeared from public notice as younger men such as Carpeaux attracted increasing attention, his life was no less active and difficult than it had been. His spirits were no doubt lifted when the government acquired 40 of his early medallions for the museum at Lille in February 1870, and in April of the same year he was awarded the Legion of Honour. Within six months, however, France was plunged into the Franco-Prussian War, and the Commune that followed was to have cruel consequences for Préault. On 24 May 1871 a powder magazine in the section of the Luxembourg gardens closest to his home and studio blew up. 'The explosions in the Luxembourg quarter laid waste to the sculptor's studio [...] and ended by annihilating that which time, indifference, and the hazards of life had spared.'³⁰ As to his apartment, 'the building he inhabited was burned. His painstakingly



■ Fig. 8
Jacques Coeur
1875
Marble
Bourges, Place Jacques-
Coeur

gebouwen die werden bewoond door Préault en de Curzon [...] zijn volledig door brand verwoest. Ik vraag u met name u te bekommeren om Préault en Etex, wiens bronnen van inkomsten onvoldoende zijn, om niet te zeggen dat ze deze in het geheel niet hebben. Het lijkt me de welwillendheid van de regering en van uw hart waardig om een uitzondering te maken, en deze kunstenaars zoveel als mogelijk is aan werk te helpen dat in overeenstemming is met hun talent.³² Op 4 augustus werd Préault meegedeeld dat zijn *Aulus Vitellius* (nr. 2) door de staat was aangekocht voor 2000 frank, en vijf maanden later kreeg hij de opdracht een beeld te maken van de vijftiende-eeuwse bankier Jacques Coeur (fig. 8). Het was een indrukwekkend monument, dat echter geteisterd werd door bureaucratische problemen en dat uiteindelijk pas na de dood van de beeldhouwer werd geplaatst in de stad Bourges. 'Omdat ik word verondersteld esprit te hebben', klaagde Préault, 'weigeren ze mij het recht om een beeldhouwer te zijn!'³³ Tegen 1874 was Préault zijn problemen echter grotendeels te boven gekomen, en keerde hij terug naar de Salon met twee grafmedaillons. In 1875 stelde hij de *Jacques Coeur* tentoon en in 1876 blies hij zijn *Ophelia* (nr. 5) nieuw leven in.

Tegen juli 1878 was Préault zo snel moe, dat hij, nadat hij de festiviteiten ter ere van de nationale feestdag had bijgewoond, gedwongen was om in bed te blijven. Hij schreef aan Dumesnil: 'Ik lijd aan een onverdraaglijke zwakheid. Hoe zal dit aflopen? Ik weet het echt niet. Ik voel me nu al drie maanden beroerd, zonder dat ik echt ziek ben.'³⁴ Ondanks deze onheilspellende lichamelijke conditie solliciteerde hij in september 1878 bij het Ministerie van Schone Kunsten naar een opdracht voor het maken van een marmeren beeld van de zeventiende-eeuwse schrijver Jean de LaBruyère. Hij kreeg de opdracht in oktober. Het lijkt erop dat Préault, die reeds in de greep was van een lange en pijnlijke ziekte, de vereiste schets voor het beeld niet meer heeft gemaakt. Om zeven uur in de ochtend van 11 januari 1879 stierf hij, in het bijzijn van Frédéric Isbert, een jonge advocaat, en René-Paul Huet, de zoon van de schilder Paul Huet, die hem op zijn laatste ziekbed had helpen verzorgen.

In zijn handgeschreven testament van één pagina, liet hij zijn gehele nalatenschap na aan Frédéric Isbert 'als getuigenis van de loyale vriendschap waardoor ik verbonden ben met zijn gezin, en als oprecht bewijs van mijn respect en affectie voor hem.'³⁵ Het lijkt erop dat Isbert Préaults persoonlijke bezittingen onmiddellijk van de hand heeft gedaan, en binnen opmerkelijk korte tijd gingen zowel zijn werk als zijn reputatie verloren voor het grote publiek. Al was hij tot op zekere hoogte *dépassé par les événements*, toch doet de vergetelheid waarin het nageslacht hem heeft doen verdwijnen geen recht aan Préaults positie als een van de belangrijkste figuren van de Romantiek, en als de grootste vernieuwer van de beeldhouwkunst van de negentiende eeuw vóór Rodin.

gathered souvenirs, drawings by Jordaens, paintings by Delacroix, Decamps, Rousseau, and Yvon, his medals, his furniture, all fell victim to the flames.³¹

Immediately following the devastation, Charles Blanc, once again Director of Fine Arts, charged an inspector with determining which artists were most in need of assistance. On 28 June he reported that 'the buildings inhabited by Préault and de Curzon [...] have been completely consumed by fire. I particularly invite your concern for Préault and Etex, whose resources are insufficient, not to say nonexistent. To make an exception by assisting these artists with work as much as possible in keeping with their talent seems to me worthy of the benevolence of the administration and of your heart.'³² On 4 August Préault was informed that his *Aulus Vitellius* (no. 2) had been acquired by the state for 2000 francs, and five months later he was commissioned to execute a statue of the 15th-century banker Jacques Coeur (fig. 8). An imposing monument, this work was plagued by bureaucratic problems and not finally installed in the city of Bourges until after the sculptor's death. 'Because I am considered to have spirit,' Préault lamented, 'they refuse me the right to be a sculptor!'³³ By 1874 Préault had largely reestablished himself, however, and in that year he returned to the Salon with two funerary medallions. He exhibited the *Jacques Coeur* in 1875, and in 1876 once again revived the *Ophelia* (no. 5).

By July of 1878 Préault found himself so easily tired that he was forced to take to his bed after attending celebrations for the national holiday, and in the same year he wrote plaintively to Dumesnil: 'I have an unbearable weakness. How will it all end? I don't know. It is now three months that I have been ill without being sick.'³⁴ Despite this ominous condition, he applied to the Ministry of Fine Arts in September 1878 for a commission to execute a marble statue of the 17th-century writer Jean de LaBruyère and was awarded it in October. Already in the grip of the long and painful illness that was to lead to his death, Préault seems not to have produced the required sketch for the statue, and at seven in the morning on 11 January 1879 he expired, attended by Frédéric Isbert, a young lawyer, and René-Paul Huet, son of the painter Paul Huet, who had helped nurse him through his last suffering. Préault's handwritten, one-page will left his entire estate to Frédéric Isbert 'in testimony to the loyal friendship that binds me to his family, and as sincere proof of my esteem and affection for him.'³⁵ Isbert seems to have dispersed Préault's personal effects at once, and within a remarkably short time both his work and his reputation were lost to public notice. Although he was to some extent *dépassé par les événements*, the obscurity into which posterity has cast him hardly does justice to Préault's position as one of the principal figures of Romanticism and the greatest sculptural innovator of the 19th century before Rodin.

Noten

1. Jules Michelet, *Louis XV (1724-1757)*, Parijs 1866, pp. 89-90, noot 1.
2. Victor Fournel, *Les artistes français contemporains*, Parijs 1884, p. 282.
3. 'Notes et Souvenirs de Théophile Thoré (1807-1869)', *Nouvelle Revue Rétrospective* 2 (1898), p. 291.
4. 'Salon de 1833. Sculpture', *Le Constitutionnel* 26 april 1833, p. 1.
5. 'Variétés. Revue des Arts.-Salon', *La Tribune Politique et Littéraire* 3 mei 1833, p. 4.
6. Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Parijs 1856, p. 294
7. T. [Théophile Thoré], 'Beaux-Arts. Exposition de 1835. Deuxième article', *Le Reformateur* 5 maart 1835, p. 4.
8. Brief aan Victor Hugo, gedateerd 'Mercredi des Cendres', geciteerd in Cecile Daubray, *Victor Hugo et ses correspondants*, Parijs 1947, p. 255.
9. Brief in de Bibliothèque Doucet, Parijs.
10. Alexandre Decamps, 'Au Directeur de L'Artiste', *L'Artiste*, 9 (1834), nr. 6, p. 67.
11. Théophile Gautier, 'Salon de 1849. [2e artikel]. Sculpture.-M. Préault', *La Presse* 27 juli 1849, p. 1.
12. 'Notes et Souvenirs', cit. (noot 3).
13. Philippe Gille, 'Le Carnet d'Auguste Préault. Notes Intimes', *Le Figaro* 15 januari 1879, p. 3.
14. Théophile Gautier, 'Salon de 1840 - Sculpture. VIII', *La Presse* 3 april 1840, p. 1.
15. Jules Michelet, *Le peuple*, Parijs 1846, p. 168, noot.
16. Herbert James Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France*, Oxford 1935, p. 340.
17. Brief in de Bibliothèque Spoelbergh de Lovenjoul, Institut de France, Chantilly.
18. Brief gedateerd 5 augustus 1848, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Papiers Dumesnil, dl. 79.
19. Pr. H. [Prosper Haussard], 'Beaux-Arts. Salon de 1849. I', *Le National* 26 juni 1849, p. 1.
20. Gille, op. cit. (noot 13).
21. Charles Alexandre, *Souvenirs sur Lamartine*, Parijs 1884, p. 48.
22. Brief gedateerd 30 april 1851, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Notes

1. Jules Michelet, *Louis XV (1724-1757)*, Paris 1866, pp. 89-90, note 1.
2. Victor Fournel, *Les artistes français contemporains*, Paris 1884, p. 282.
3. 'Notes et souvenirs de Théophile Thoré (1807-1869)', *Nouvelle Revue Rétrospective* 2 (1898), p. 291.
4. 'Salon de 1833. Sculpture', *Le Constitutionnel* (26 April 1833), p. 1.
5. 'Variétés. Revue des arts. - Salon', *La Tribune Politique et Littéraire* (3 May 1833), p. 4.
6. Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Paris 1856, p. 294.
7. T. [Théophile Thoré], 'Beaux-Arts. Exposition de 1835. Deuxième article', *Le Reformateur* (5 March 1835), p. 4.
8. Letter to Victor Hugo dated 'Mercredi des Cendres'; quoted in Cecile Daubray, *Victor Hugo et ses correspondants*, Paris 1947, p. 255.
9. Letter in the Bibliothèque Doucet, Paris.
10. Alexandre Decamps, 'Au directeur de L'Artiste', *L'Artiste* 9 (1834), no. 6, p. 67.
11. Théophile Gautier, 'Salon de 1849. (2e article) Sculpture. - M. Préault', *La Presse* (27 July 1849), p. 1.
12. 'Notes et souvenirs', cit. (note 3).
13. Philippe Gille, 'Le carnet d'Auguste Préault. Notes intimes', *Le Figaro* (15 January 1879), p. 3.
14. Théophile Gautier, 'Salon de 1840. - Sculpture. VIII', *La Presse* (3 April 1840), p. 1.
15. Jules Michelet, *Le peuple*, Paris 1846, p. 168, note.
16. Herbert James Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France*, Oxford 1935, p. 340.
17. Letter in the Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul, Institut de France, Chantilly.
18. Letter dated 5 August 1848, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Papiers Dumesnil, vol. 79.
19. Pr. H. [Prosper Haussard], 'Beaux-Arts. Salon de 1849. I', *Le National* (26 June 1849), p. 1.
20. Gille, op. cit. (note 13).
21. Charles Alexandre, *Souvenirs sur Lamartine*, Paris 1884, p. 48.
22. Letter dated 30 April 1851, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

23. Paul Mantz, 'Le Salon', *L'Événement* 13 april 1851, p. 1.
 24. Théophile Gautier, 'Salon de 1853', *La Presse* 25 juli 1853, p. 2.
 25. Silvestre, *op. cit.* (noot 6), pp. 282-83.
 26. Théodore Massiac, 'Critique d'art', *Revue Moderne et Naturaliste* (1879), p. 118.
 27. W. Bürger [Théophile Thoré], 'Salon de 1865. VI', *L'Indépendance Belge* 8 juli 1865, p. 1.
 28. Jules Castagnary, 'Salon de 1868. [Laatste artikel]. La sculpture', *Le Siècle* 10 juli 1868, p. 1.
 29. Emile Zola, 'Mon Salon. VII. Sculpture', *L'Événement Illustré* 16 juni 1868, p. 3.
 30. Maurice Tournoux, 'Un médaillon d'Auguste Préault', *Bulletin des Beaux-Arts* 3 (1885-86), p. 143.
 31. Léon de Lora, 'Artistes et ateliers. IV. Auguste Préault', *Le Gaulois* 17 november 1874, p. 2.
 32. Brief in de Archives Nationales, Parijs, F²¹¹⁷⁴, ingang Aulus Vitellius.
 33. Jules Claretie, 'Le mouvement Parisien', *L'Indépendance Belge* 19 januari 1879, p. 1.
 34. Ongedateerde brief in de Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.
 35. Archives Nationales, Parijs, Minutier Centrale, documenten van de notaris Harly-Perraud.
23. Paul Mantz, 'Le Salon,' *L'Événement* (13 April 1851), p. 1.
 24. Théophile Gautier, 'Salon de 1853,' *La Presse* (25 July 1853), p. 2.
 25. Silvestre, *op. cit.* (note 6), pp. 282-83.
 26. Théodore Massiac, 'Critique d'art,' *Revue Moderne et Naturaliste* (1879), p. 118.
 27. W. Bürger [Théophile Thoré], 'Salon de 1865. VI,' *L'Indépendance Belge* (8 July 1865), p. 1.
 28. Jules Castagnary, 'Salon de 1868. (Dernier Article). La sculpture,' *Le Siècle* (10 July 1868), p. 1.
 29. Emile Zola, 'Mon Salon. VII. Sculpture,' *L'Événement Illustré* (16 June 1868), p. 3.
 30. Maurice Tournoux, 'Un médaillon d'Auguste Préault,' *Bulletin des Beaux-Arts* 3 (1885-86), p. 143.
 31. Léon de Lora, 'Artistes et ateliers. IV. Auguste Préault,' *Le Gaulois* (17 November 1874), p. 2.
 32. Letter in the Archives Nationales, Paris, F²¹¹⁷⁴, file for *Aulus Vitellius*.
 33. Jules Claretie, 'Le mouvement Parisien,' *L'Indépendance Belge* (19 January 1879), p. 1.
 34. Undated letter in the Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.
 35. Archives Nationales, Paris, Minutier Centrale, papers of the notary Harly-Perraud.





1
Tuerie (Slachting)
Slaughter
 1834-50
 Bronze, 109 x 140 cm
 Chartres, Musée des Beaux-Arts

Dit werk is absoluut een van Préaults meesterstukken. Het model van gips werd tentoongesteld op de Salon van 1834, het jaar waarin het selectiecomité de beeldhouwer begon te weren uit de Salon: *Tuerie* was het enige stuk van Préault dat men toeliet; het werd opgehangen 'als een crimineel aan de galg' om iedereen te tonen waartoe de 'waan van de rebellie' kon leiden (Théophile Silvestre). Het beeld werd beschouwd als een ruw, onvoltooid werk. De stijl vond men als gewelddadig en het onderwerp 'Danteaans'. Het werk verbaasde niet alleen het selectiecomité, maar ook de critici, en ontlokte veel verschillende interpretaties. Sindsdien zijn veel hypothesen over de bronnen ervan naar voren gebracht, maar nog niemand heeft een pre-

cieze parallel ontdekt tussen deze figuren en een eventueel literair werk. Hoewel elke figuur een levendige, individuele identiteit heeft gekregen, treedt geen van hen uit de algemene anonimiteit naar voren. Het lijkt erop dat Préault slechts probeerde een metafoor van geweld uit te beelden. Het dramatische effect wordt versterkt door het levendige contrast tussen licht en schaduw die het gevolg is van het feit dat bepaalde delen van het reliëf op een prominente manier uitsteken. De woeste opeenhoping van deze expressieve lichamen creëert een wereld die zich ver buiten de alledaagse werkelijkheid bevindt, iets dat de critici onmiddellijk oppikten toen zij Préaults werk classificeerden als 'grillige composities' (Maximilien Raoul).

This work is certainly one of Préault's masterpieces. The plaster model was shown at the Salon of 1834, the year the jury began making its proscriptions against the sculptor: *Tuerie* was the only piece by Préault admitted and it was hung 'like a criminal from the gibbet' in order to show

everyone where the 'frenzy of rebellion' could lead (Théophile Silvestre). It was seen as a rough, unfinished work. The style was considered ferocious and the subject 'Dantean.' It perplexed not only the jury but also the critics and elicited many different interpretations. Since then many hypotheses about its sources have been advanced, but no-one has yet found a precise parallel between these figures and a specific literary work. Although each figure is vividly individualised, none of them emerges from the general anonymity. It would appear that Préault simply intended to create a metaphor of violence. The drama is heightened by the vigorous contrast of light and shade resulting from the strong projection of certain parts of the relief. The frenetic accumulation of these expressive bodies creates a world that is located well beyond reality, a point the critics immediately picked up on when they classified Préault's works as 'fantastical compositions' (Maximilien Raoul). (31)



2
Romeinse keizer, genaamd Aulus Vitellius
Roman emperor, called Aulus Vitellius
 1834-70
 Bronze, diam. 75 cm
 Toulouse, Musée des Augustins

De expressieve overdrijving van de gelaatstrekken grenst hier aan het karikaturale, en, kijkend naar dit medaillon, begrijpt men dat Honoré Daumier een speciale band bespeurde tussen Préaults fijngevoeligheid en die van hemzelf. *Vitellius* kan heel goed van invloed zijn geweest op Daumiers *Louis-Philippe, dernier roi des français*, bij wie we dezelfde opmerkelijke kin en 'sponsachtige' haardracht aantreffen als bij Préault. *Vitellius* was een van de werken die ertoe leidden dat de kunstenaar werd geclassificeerd als een lid van de 'school van de lelijkheid' (Charles Bataille).

The expressive exaggeration of the facial features here verges on caricature and looking at this medallion one can understand why Honoré Daumier should have felt a special affinity between Préault's sensibility and his own. *Vitellius* may well have influenced Daumier's *Louis-Philippe, dernier roi des français*, where we find the same unusual chin and 'sponge' hairstyle as in Préault. *Vitellius* was one of the works that led to the artist being classified as a member of the 'school of ugliness' (Charles Bataille). (32)



3
Ondine
 1835-60
 Bronze, 153 x 66 x 77.5 cm
 Beaune, Parc de la Bouzaise
 (Musée des Beaux-Arts)

Net als alle andere werken die Préault in 1835 inzond, werd *Ondine* de toegang tot de Salon geweigerd. En toch lijkt dit werk op het eerste gezicht op een eenvoudige baadster die haar voet uitsteekt om te voelen hoe warm het water is. Het meest opvallende is het contrast tussen het ogenschijnlijk afgezaagde thema van de timide nimf en de zeer originele behandeling van de vorm. *Ondine* is uitgebeeld met een kroon van bladeren op haar hoofd die uit het haar lijkt te steken, waardoor ze een bovennatuurlijk uiterlijk krijgt. Bovendien geeft de krachtige tegenstelling tussen de lijn van haar schouders en die van haar heupen het hele lichaam een spiraalachtige beweging, waardoor een gevoel van ongemak wordt gecreëerd. Het opvallendst is echter het contrast tussen het tamelijk charmante gezicht en de breedgeschouderde, bijna mannelijke rug, die Michelangelo's *ignudi* uit de Sixtijnse Kapel in herinnering roept.

Like all the other works submitted by Préault in 1835, *Ondine* was refused admission to the Salon. And yet, at first glance, it looks like a simple bather putting out her foot to test the water. Most remarkable in this work is the contrast between the apparently hackneyed theme of the timid nymph and the thoroughly original treatment of the form. *Ondine* is shown wearing a crown of leaves that seems to jut out from her hair, giving her a supernatural appearance. Moreover, the violent opposition between the line of the shoulders and that of the hips gives the whole body a spiralling movement and creates a feeling of unease. The most striking point, however, is the contrast between the rather charming face and the broad-shouldered, almost masculine back, which evokes Michelangelo's *ignudi* from the Sistine Chapel. (37)



4a

*Le Silence (Stilte)**Silence*

1842-43

*Plaster, diam. 41 cm**Paris, Musée du Louvre**Plaster, diam. 40 cm**Paris, Musée Carnavalet*

'Ga naar de Joodse begraafplaats en bekijk de graf-figuur die oprijst uit de afgrond van de dood, zijn hoofd achter het raam van de graftombe, de ogen gesloten, de vinger op de lippen, terwijl hij een verschrikkelijk geheim bewaart: een sublieme figuur, vormgegeven door een Dante van de beeldhouwkunst.' (Charles Bataille; fig. 9) Wij weten niets van Jacob Roblès (1782-1842), noch van zijn band met Préault. Voor diens graftombe, de eerste die Préault helemaal zelf ontwierp, kwam de beeldhouwer tot een expressieve kracht die ver verwijderd was van het soort grafbeeldhouwwerk dat sinds 1804 was ontwikkeld op Parijse begraafplaatsen. Bedoeld om een beeld van de overledenen op te roepen en deze te eren, was dergelijke grafbeeldhouwkunst bijna altijd descriptief. In plaats hiervan koos Préault ervoor om de onoverschrijdbare grens uit te beelden tussen de wereld van de doden en die van de levenden. Dit medaillon, tentoongesteld in 1849, Préaults eerste Salon na een lange periode van verbanning, 'werd vele jaren lang door een groep literatoren beschouwd als een van de meest representatieve werken van de moderne kunst' (Charles Timbal), en het lijkt nog steeds een verplicht referentiepunt te zijn in zaken die betrekking hebben op grafdecoratie. Het werk is vaak

gereproduceerd in de vorm van gravures, bronzen afgietsels, en, vooral, versies in gips. Ondanks de duidelijke iconografie, die al sinds de Oudheid was gebruikt, kreeg het werk pas in 1867 of 1868 zijn definitieve titel. Het succes van *Le Silence* had te maken met de manier waarop Préault dit traditionele motief een nieuwe vorm gaf, waarbij hij een fragmentarische compositie maakte die is gericht op de essentiële kenmerken.



4b
Le Silence (Stilte)
Silence
 1842-43
 Bronze, diam. 38 cm
 Auxerre, Musée

'Go to the Jewish cemetery and look at that funereal figure rising up from the abyss of death, its head at the window of the tomb, eyes closed, its finger to its lips, withholding the terrible secret: a sublime figure evoked by a Dante of sculpture.' (Charles Bataille; fig. 9). We know nothing of either Jacob Roblès (1782-1842) or his connection to Préault. For this tomb, the first which he designed on his own, the sculptor achieved an expressive power that is a far cry from the kind of funerary sculpture that had been developed in Parisian cemeteries since 1804. Meant to evoke and glorify the deceased, funerary sculpture was almost always descriptive; Préault chose instead to depict the impassable frontier between the world of the dead and that of the living. Exhibited in 1849, Préault's first Salon after a long period of ostracism, this medallion 'was held by a group of men of letters for many years to be one of the representative works of modern art' (Charles Timbal), and it still appears to be an obligatory reference point in matters of funerary decoration. The work has been much reproduced in the form of engravings, bronze casts and, above all, plaster proofs. In spite of the clarity of its iconography, which had been in use since

Antiquity, the work was only given its definitive title as late as 1867 or 1868. The success of *Le Silence* was due to the way in which Préault renewed this traditional motif, creating a fragmentary composition which concentrates on the essential features. (80)

■ Fig. 9
 Tomb of Jacob Roblès
 1842-43
 Stone and marble
 Paris, Père-Lachaise





5
Ophelia
 1843/1876
 Bronze, 75 x 200 x 20 cm
 Paris, Musée d'Orsay

Vanaf het allereerste begin zagen de critici *Ophelia* als een poëtische tegenhanger van de onstuimige, vooruitstekende reliëfs en de diepe schaduwen van *Slachting* (nr. 1): na een gewelddadige dood volgt een vredige dood, die niet dieper is dan een weerspiegeling in het water. De pers merkte op dat Préault Hamlets blonde verloofde had weergegeven, gezien door het filter van Victor Hugo's gedicht. De fascinatie met Shakespeariaanse karakters was over het algemeen typerend voor de Franse Romantici; zij vormden een tegengif tegen het classicisme van Plutarchus. De aantrekkingskracht die *Ophelia* op de Salon had, was echter een later fenomeen: zowel Hugo als Préault waren voorgangers. Préault concentreert zich op het moment van bewustzijn vlak vóór de dood: het enige dat boven het water uitsteekt, is het gezicht en de mond die haar laatste adem uitblaast. De nadrukkelijke lijnen van de natte kleding doen denken aan Jean Goujons *Fontaine des Innocents* (Parijs, Square des Innocents). Van grotere betekenis is het feit dat het werk is ontworpen als een grafsteen, en dat het duidelijk wordt begrensd door de rand, die op een lijst lijkt. Op zijn eigen wijze weerspiegelt dit werk de groeiende interesse in middeleeuwse archeologie, die in die tijd tot uitdrukking werd gebracht in de monumenten uit Noord-Frankrijk.

From the very first, commentators saw *Ophelia* as a poetic counterpoint to the turbulent jutting reliefs and deep shadows of *Slaughter* (no. 1): after violent death follows peaceful death, no deeper than a reflection in water. The press observed that Préault had evoked Hamlet's blond fiancée through the filter of Victor Hugo's poem. A fascination with Shakespearean characters was typical of the French Romantics generally and they were seen as an antidote to the classicism of Plutarch. However, the Salon vogue for *Ophelia* was a later phenomenon: both Hugo and Préault were precursors. Préault concentrates on the moment of consciousness before death: the only thing that stands out from the water is the face and the mouth letting out its last breath. The emphatic lines of the wet drapery recall Jean Goujon's *Fontaine des Innocents* (Paris, Square des Innocents). More significant is the fact that the work is designed like a grave stele, being clearly delimited by its framelike border. In its way, it reflects the growing interest in medieval archaeology, then being explored through the monuments of northern France. (86)

6

*O-Kee-Wee-Mee**before 1849**Bronze, 53.5 x 46 x 21.5 cm**Saint-Lô, Musée des Beaux-Arts*

De vrouw van het opperhoofd Kleine Wolf, O-Kee-Wee-Mee, stierf in Parijs, 'de eerste van die kleine groep imposante wilden die door monsieur Catlin naar Europa werd gebracht, en van wie niemand de Amerikaanse steppe ooit weer zou zien.' George Catlin, een kunstenaar en ontdekkingsreiziger, had een Europese tour georganiseerd van Iowa en Chippewa Indianen, die ons, volgens Charles Baudelaire, 'zelfs in hun staat van degeneratie [...] deed dromen van de kunst van Phidias en van Homerische grandeur.' Van mei tot juli 1845 stelde Catlin hen tentoon in Rue Saint-Honoré in Parijs. De 'tentoonstelling' was zo'n groot succes, dat koning Louis-Philippe een reeks portretten aankocht (deze bevinden zich tegenwoordig in het Musée de l'Homme). De miserabele O-Kee-Wee-Mee stierf op 12 juni 1845, na de dood van haar kind in Londen. Ze werd op haar sterfbed gedoopt en ze werd begraven op de begraafplaats van Montmartre na een herdenkingsdienst in La Madeleine (fig. 10). Catlins agent in Frankrijk, Hippolyte Vatemare, bood aan om ter ere van haar een monument op te richten en men startte een inschrijvingsprocedure onder Romantische kringen, waarbij de mensen zeer ontroerd waren bij de gedachte dat zij zo ver van haar vaderland was gestorven. 'Aan monsieur Auguste Préault is de opdracht verstrekt om de graftombe te maken die de geciviliseerde liefdadigheid opricht ter ere van deze arme Indiaan', aldus *Le Charivari*, niet zonder een spoor van ironie. 'Monsieur Préault is inderdaad de juiste beeldhouwer om te kiezen voor deze moeilijke taak, omdat de uitvoering ervan een oorspronkelijke, poëtische benadering vereist. Deze uitvoering behoeft alle charmante originaliteit en poëtische eenvoud die hij tentoonspredde in zijn *Ondine* [nr. 3] en zijn *Ophelia* [nr. 5].' Het ontwerp, dat zeer bekend was (het werd niet lang daarna beschreven in *L'Artiste*), was in feite een gezamenlijke inspanning van Jean-Baptiste Lassus en Préault. De buste, die is gegoten door Vittoz, heeft door de jaren heen veel te lijden gehad, vooral het oppervlak ervan. Alles wat er tegenwoordig van is overgebleven, zijn de lange, golvende lokken en de halsketting van schelpen. In 1849 merkte Gautier er echter vol bewondering over op dat 'natuurgetrouwheid niet verder kan gaan dan dit; dit werk heeft zelfs de kleur van de arme Squaw met haar rode huid.'



The wife of the chief Little Wolf, O-Kee-Wee-Mee, died in Paris, 'the first of the small group of those superb savages brought to Europe by Monsieur Catlin, none of whom would ever see the American steppe again.' An artist and explorer, George Catlin, had organised a European tour of Iowa and Chippewa Indians who, according to Charles Baudelaire, 'even in their state of degeneracy [...] made one dream of the art of Phidias and Homeric grandeur.' From May to July 1845 Catlin displayed them in the Rue Saint-Honoré, Paris. The 'exhibition' was such a success that King Louis-Philippe purchased a series of portraits (now in the Musée de l'Homme). The wretched O-Kee-Wee-Mee died on 12 June 1845, following the death of her child in London. She was baptised on her deathbed and buried in Montmartre cemetery after a ceremony in La Madeleine (fig. 10). Catlin's agent in France, Hippolyte Vatemare, offered to erect a monument to her and a subscription was started in Romantic circles, where people were greatly moved at the thought of her dying so far from her homeland. 'Monsieur Auguste Préault has been commissioned to make the tomb that civilised charity is raising to this poor Indian,' wrote *Le Charivari*, not without a hint of irony. 'M. Préault is indeed the right sculptor to choose for this difficult task, the execution of which requires an original, poetic touch. It will need all the charming invention and poetic simplicity he demonstrated in his *Ondine* [no. 3] and *Ophelia* [no. 5].' The design, which was well known (it was described in *L'Artiste* not long afterwards), was in fact a joint effort by Jean-Baptiste Lassus and Préault. Cast by Vittoz, the bust has suffered over time: all we can make out today are the long,

smooth locks and the shell necklace. In 1849, however, it moved Gautier to observe admiringly that 'truthfulness can go no further than this; this work even has the colour of the poor squaw with her red skin.' (88)

■ Fig. 10

J.-B. Lassus and Auguste Préault
Project for the tomb of O-Kee-Wee-Mee
from Illustration, 2 August 1845





7
De Heilige Maria Magdalena
Saint Mary Magdalene
 1848
 Bronze, 85 x 86 x 56 cm
 Paris, *Eglise de la Madeleine*

Dit reliquiarium van de Heilige Maria Magdalena wordt gewoonlijk tentoongesteld in het koor van La Madeleine in Parijs, samen met het reliquiarium van Saint Vincent-de-Paul. Beide werden gemaakt door Froment-Meurice (1802-1855). De figuur van Saint Vincent-de-Paul werd vormgegeven door Pierre-Alexandre Schoenewerk en de Maria Magdalena door Préault. De beeldhouwer werkt hier binnen de grenzen van de traditionele iconografie: de heilige knielt neer voor een kruis, mediterend over de ijdelheid van het leven dat achter haar ligt, gesymboliseerd door de schedel op de rots. Hij maakt echter ook gebruik van haar schoonheid als een middel om een superieur beeldhouwwerk te maken, dat is gebaseerd op een van zijn favoriete thema's, namelijk een hoofd vol haar.

This reliquary is usually displayed in the chancel of La Madeleine in Paris, alongside the reliquary of Saint Vincent-de-Paul. Both were made by Froment-Meurice (1802-1855), the figure of Saint Vincent-de-Paul being modelled by Pierre-Alexandre Schoenewerk and the Mary Magdalene by Préault. The sculptor here works within the perimeters of traditional iconography: the saint kneels before a cross, meditating on the vanity of her past life, symbolised by the skull on the rock. However, he also uses her beauty as a pretext for producing a superb piece of sculpture on one of his favourite themes, the head of hair. (94)

8

Nicolas Poussin

1848-49

*Marble, 100 x 72 cm**Amiens, Musée de Picardie*

Op 23 mei 1848 gaf de nieuwe republikeinse regering Préault de opdracht om voor het Louvre een marmeren borstbeeld te maken van de grote klassieke schilder Nicolas Poussin (1594-1695). In juni van dat jaar verstrekke de raad van de *Musées nationaux* hem een gegraveerd portret als leidraad bij zijn werk. Het borstbeeld werd tentoongesteld op de Salon in 1850-51 en vervolgens naar het Louvre gestuurd. Préault was bang dat het 'in de Grote Galerie tussen twee zuilen' zou worden geplaatst. Het werk bleef daar tot 1864, toen het werd overgebracht naar het museum in Amiens. De meeste van de critici die over het beeld schreven, betreurden de overdreven, karikaturale kenmerken ervan. Zelfs de criticus Pierre Perroz, een van Préaults trouwste aanhangers, had kritiek op het werk, evenals de criticus Louis de Geofroy: 'In de eerste plaats begaat de buste van Nicolas Poussin de onvergeeflijke fout dat hij niet lijkt; en toch komt Poussins uiterlijk bekend voor. Verder vraagt men zich af waarom monsieur Préault het nodig vond om elk kenmerk te benadrukken, elke spier van dit in feite meditatieve en vredige gezicht, in die mate dat hij kwaad lijkt. Monsieur Préaults methode heeft hem geleid, en zal hem altijd leiden, tot het maken van karikaturen die, zoals we weten, niets meer zijn dan de overdrijving van de karakteristieke kenmerken van het gezicht.'



On 23 May 1848 the new Republican government commissioned Préault to make a marble bust of the great classical painter Nicolas Poussin (1594-1695) for the Louvre. In June that same year the board of the *Musées nationaux* provided him with an engraved portrait to guide him in his work. The bust was shown at the Salon in 1850-51, then sent to the Louvre, where Préault worried about it being placed 'in the Grande Galerie between two columns.' It remained there until 1864, when it was transferred to the museum in Amiens. Most of the critics who wrote about the bust regretted the exaggerated, caricatural features. Even Pierre Perroz, one of Préault's most loyal supporters, found fault with

the work, as did the critic Louis de Geofroy: 'In the first place, the bust of Nicolas Poussin commits the unpardonable fault of lacking resemblance; and yet Poussin's appearance is well known. And then one wonders why Monsieur Préault thought it necessary to exaggerate each feature, each muscle of this essentially meditative and peaceful countenance to the point that he should seem so wrathful. Monsieur Préault's method has led him, and always will lead him, to caricature which, as we know, is no more than the exaggeration of the characteristic features of the face.' (95)



9

*Vergilius**Virgil*

1853

*Bronze, 95 x 85.5 cm**Paris, Musée d'Orsay*

Het is niet vreemd dat we onder Préaults werken een portret aantreffen van de grote Florentijnse dichter, wanneer we in aanmerking nemen dat zijn sculpturen sinds de jaren dertig van de negentiende eeuw regelmatig waren omschreven als 'Dantesk'. Tijdens de kortstondige republiek en het vroege Tweede Keizerrijk gunden de openbare autoriteiten de Romantische school van de beeldhouwkunst de erkenning waarop ze zo lang hadden gewacht. Préault kreeg meerdere grote opdrachten, waaronder deze twee enorme medaillons die werden aangekocht door de keizer. Préault koos ervoor om Dante af te beelden op late leeftijd. Als voorbeeld gebruikte hij een bronzen buste van de dichter die werd bewaard in het museum in Napels, en waarvan men meende dat deze een kopie was die was gebaseerd op het dodenmasker. Hij heeft duidelijk geprobeerd om Dantes uitdrukking te benadrukken als de tragische getuige van een goddelijke straf, en om een contrast uit te drukken met de jongere, serenere gelaatstreken van zijn *Vergilius*. Reuzenmedaillons waren zeer gebruikelijk in het werk van neo-klassieke kunstenaars en decorateurs, en hun esthetiek is hier zichtbaar in de duidelijke lijnen van het profiel dat afsteekt ten opzichte van de ondergrond. De intense uitdrukking, de ver-

sterkte gelaatstreken en zelfs het lichtelijk rustieke uiterlijk van de inscripties op de ondergrond geven dit werk het abrupte en extreme karakter van een enorme karikatuur.

De *Vergilius* stelt een soortgelijke combinatie van neo-klassieke en romantische elementen tentoon. Met zijn reliëf dat duidelijk afsteekt tegen een uniforme ondergrond, zoals een Atheense stèle, maakt dit medaillon een krachtige, evenwichtige zware indruk. De inscriptie zelf volgt de rand met een klassieke regelmatigheid. Bepaalde details zijn echter ver verwijderd van de neo-klassieke geest. De laurierbladeren zijn bijvoorbeeld zo levensecht dat men zou kunnen denken dat ze bedoeld waren om Préaults stoofpot op smaak te brengen; de bovenmatige verlenging van de nek, de extreme grafische kwaliteit van het haar en vooral de blik die nog nagloeit van de herinneringen aan het inferno, geven het werk een romantische expressiviteit.



10
Dante
 1852
 Bronze, 95 x 85 cm
 Paris, Musée d'Orsay

It is no surprise to find a portrait of the great Florentine poet among Préault's works, considering that ever since the 1830s his sculptures had been regularly described as 'Dantean.' The short-lived Republic and the early Second Empire saw the public authorities accord the Romantic school of sculpture its long-awaited recognition. Préault obtained several major commissions, including these two giant medallions, which were acquired by the Emperor. Préault opted to show Dante in old age and worked from a bronze bust of the poet kept in the museum in Naples, thought to be copied from his death mask. He has clearly sought to emphasise Dante's experience as the tragic witness of divine punishment, and to create a contrast to the younger, more serene features of his *Virgil*. Giant medallions were common in the work of Neo-classical artists and decorators, and their aesthetic is here evident in the clear lines of the profile standing out against the ground. However, the intense expression, the heightened facial features and even the slightly rustic look of the inscriptions give this work the abrupt and extreme appearance of a huge caricature.

The *Virgil* exhibits a similar combination of neo-classical and romantic elements. With the

relief standing out clearly against a uniform ground, like an Athenian stele, this medallion conveys a strong overall impression of balance and gravity. The inscription itself follows the border with a measured, classical regularity. However, once again, certain details are a long way from the Neo-classical spirit. The laurel leaves, for example, are so lifelike one might think they were about to season Préault's stew; the excessive elongation of the neck, the extremely graphic quality of the hair, and, above all, the gaze still burning with infernal visions, all give the work a romantic expressiveness. (108) (103)



11

*Venus en de Sfinx**Venus and the Sphinx*

1867-68

Plaster, 104.1 x 112.4 x 60.6 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

In december 1866 schreef Préault aan de comte de Nieuwerkerke, Surintendant des Beaux-Arts: 'Een paar maanden geleden, na de tentoonstelling, vroeg ik u om een opdracht tot het maken van een beeldhouwwerk. U antwoordde: geef me een schets en daarna zullen we erover praten. Hier is de schets, een sfinx voor de ingang tot een paleis of tuin. Als u zo vriendelijk zou willen zijn om mij de audiëntie toe te staan waarom ik verzoek, zal ik geheel tot uw beschikking staan. Ik hoop dat u niet ontevreden bent over mijn inspanningen.' Op 31 januari 1867 werd de opdracht verstrekt: voor het bedrag van 12.000 frank moest Préault twee groepen in steen maken, waarvan de ene *Jupiter en de sfinx* uitbeeldde, en de andere *Venus en de sfinx*, beide bestemd voor het keizerlijk paleis in Fontainebleau (fig. 7). De uitzonderlijk maniëristische houding

van de Venus is ontleend aan Michelangelo's *Adam* uit de Sixtijnse Kapel, gecombineerd met de figuren van de Medici-tombes. Andere mogelijke bronnen zijn de schilderijen en fresco's van Rosso Fiorentino, Agnolo Bronzino en Jacopo da Pontormo. De keuze van dergelijke modellen lag voor de hand: de groepen waren immers ontworpen voor Fontainebleau, het grote centrum van het Franse Maniërisme.

12

*Jupiter en de Sfinx**Jupiter and the Sphinx*

1868-70

Plaster, 116.8 x 111.8 x 60 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art



In December 1866 Préault wrote to the Comte de Nieuwerkerke, Surintendant des Beaux-Arts: 'A few months ago, after the exhibition, I asked you for a sculptural commission. You replied: give me a sketch and we shall talk about it. Here is the sketch, a Sphinx for the entrance to a palace or garden. If you would be so kind as to grant me the audience I request, I will be completely at your disposal. I hope that you are not displeased with my efforts.' On 31 January 1867, the commission was granted: for the sum of 12,000 francs Préault was to execute two groups in stone, one representing *Jupiter and the Sphinx*, the other *Venus and the Sphinx*, for the imperial palace at Fontainebleau (fig. 7). The extraordinarily Mannerist pose of the Venus is derived from Michelangelo's *Adam* from Sistine Chapel,

combined with the figures of the Medici Tombs. Other possible sources are the paintings and frescos of Rosso Fiorentino, Agnolo Bronzino and Jacopo da Pontormo. The choice of such models was only natural: after all, these were groups designed for Fontainebleau, the great centre of French Mannerism. (148) (149)



13

Dante en Vergilius in de hel
Dante and Virgil in Hell

c. 1853?

Wax, 29 x 48 x 12 cm

Chartres, Musée des Beaux-Arts

Dit is een van de weinige werken die Préault zonder de hulp van een praticien heeft gemaakt, misschien zelfs het enige. We hebben geen indicatie voor de ontstaansdatum. Het werk wordt gewoonlijk geassocieerd met de enorme medaillons van *Dante en Vergilius* (nrs. 9, 10). Sommige auteurs hebben het echter gedateerd in de jaren dertig van de negentiende eeuw, dicht bij *Slachting* (nr. 1). Bij wijze van uitzondering blijft Préault hier dicht bij zijn literaire model. Hij geeft een nauwkeurige beschrijving van de beroemde vijfde canto van Dantes *Inferno*, waarin de twee dichters bij de tweede cirkel arriveren, het gebied waar de 'wellustigen' worden gestraft en weggevaagd in een eeuwige storm. Deze studie, en in het bijzonder de krachtige, vooruitstekende, frontale groep boven de centrale afgrond, met de jonge en oude lichamen en de vallende clusters van de verdoemden links op het reliëf, vormen op zeer nauwkeurige wijze een voorbode van de *Poorten van de hel* van Auguste Rodin. Hiervoor hoeven we dit werk slechts te vergelijken met de eerste studies van Rodin die gemaakt waren op vergelijkbare schaal. Evenals Rodin, werd Préault ervan beschuldigd dat hij brak met de wetten van het reliëf, om effecten te bereiken die dicht bij de schilderkunst dan bij de beeldhouwkunst stonden.

This is one of the few pieces, perhaps even the only, to have been made directly by Préault, without the help of a *praticien*. We have no indication of the date. It is usually associated with the giant medallions of *Dante and Virgil* (nos. 9 and 10) However, some authors have dated it to the 1830s, closer to *Slaughter* (no. 1).

Exceptionally, Préault here remains close to his literary model. He gives a precise description of the famous fifth canto of the *Inferno*, where the two poets come to the second circle, the region where the 'lustful' are punished and swept away in an eternal storm. This study, and in particular the powerfully projecting frontal group above the central abyss and the falling clusters of the damned to the left of the relief, prefigure Auguste Rodin's *Gates of Hell*. Like Rodin, Préault was accused of breaking the laws of the relief in order to achieve effects that were closer to painting than to sculpture. (109)

14

*La Douleur (Verdriet)**Grief*

1871-73

Bronze, diam. 40 cm

Bucarest, Muzeul National de Arta al Romaniei



Alexandrina Falcoianu, de vrouw van Stéphane Falcoianu, hoofd van de militaire staf van het Roemeense leger tijdens de oorlog samen met Rusland tegen de Turken in 1877, stierf in het kraambed. Het was in die tijd gebruikelijk dat Roemeense aristocraten aan Parijse beeldhouwers opdracht gaven voor het maken van monumenten. Het ging hierbij gewoonlijk om officiële kunstenaars, zoals Antonin Mercié, Louis-Ernest Barrias of Albert Bartholomé, zodat de keuze voor Préault niet zo eenvoudig te verklaren is. Het hier afgebeelde reliëf werd ontworpen om samen met de portretfiguur te worden getoond op de tombe (fig. 11). Het betreft een afbeelding van verdriet: een gesluiert hoofd dat tussen twee handen rust. Het reliëf ontleent zijn emotionele kracht aan de extreme vereenvoudiging en het fragmentarische karakter. Men kan zich voorstellen dat Stéphane Falcoianu eerdere werken van Préault kende - sculpturen die alleen hij kon hebben gemaakt - en dat deze hem inspireerden om de beeldhouwer opdracht te geven tot het maken van de tombe voor zijn vrouw.

Alexandrina Falcoianu, the wife of Stéphane Falcoianu, Chief of Staff of the Romanian army allied to the Russians in their war against the Turks in 1877, died in childbirth. At the time, it was customary for Romanian aristocrats to commission monuments from Parisian sculptors. These were usually 'official' artists such as Antonin Mercié, Louis-Ernest Barrias or Albert Bartholomé, so the choice of Préault is somewhat difficult to explain. The allegorical relief shown here was designed to accompany the portrait figure on the tomb (fig. 11): it is a depiction of grief, a veiled head resting between two hands. Its emotional power derives from its extreme simplification and its fragmentary character. One can imagine that Stéphane Falcoianu knew of earlier works by Préault - sculptures which he alone could have conceived - and that these inspired him to commission the sculptor for his wife's tomb. (156)

■ *Fig. 11*

Tomb of Alexandrina Falcoianu

1871-73

Stone, marble and bronze

Bucarest





15
Camille Flers
 1829
 Bronze, diam. 17.8 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

De manier waarop de textuur van de huid is weergegeven, is typerend voor de benadering van Préaults eerste medaillons, waarbij hij de klassieke stijl imiteerde. Zijn vriendschap met de landschapsschilder Camille Flers (1802-1868) dateerde mogelijk van 1827, toen hij met hem en diens student Louis Cabat wandelingen maakte in de natuur. Op 25 februari 1830 maakten beide mannen deel uit van de groeperingen die de strijd aanvoerden op de première van *Hernani*, een controversieel toneelstuk van Victor Hugo. In datzelfde jaar maakte Préault een portret van Flers, terwijl deze de flageolet bespeelde. Evenals Alexandre-Gabriel Decamps (nr. 17), een andere vriend uit de vroege jaren, beschouwde Préault hem als een 'Romantische naturalist'. Flers werd door de criticus Théophile Gautier geprezen als de voorloper van de schilders uit de school van Barbizon, Jules Dupré en Théodore Rousseau, en als de eerste die brak met het schilderen van historische landschappen.

The handling of the flesh here is typical of the classicising approach of Préault's first medallions. His friendship with the landscape painter Camille Flers (1802-1868) probably dated back to 1827 and the country walks he took with him and Flers's student Louis Cabat. On 25 February 1830 both men were among those leading the struggle at the premiere of *Hernani*, a controversial play by Victor Hugo. That same year, Préault made a portrait of Flers playing the flageolet. Like Alexandre-Gabriel Decamps (no. 17), another friend of the early years, Préault considered him a 'romantic naturalist.' Flers was hailed by the critic Théophile Gautier as the precursor of the Barbizon painters Jules Dupré and Théodore Rousseau, and as the first to break with historical landscape painting. (2)



16
Théodore Roussel
 1829
 Bronze, diam. 14.2 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Waarschijnlijk ontmoette Préault Louis-Emmanuel-Théodore Roussel (1801-1854) op de Ecole des Beaux-Arts, waar Préault van 1826 tot 1830 tevergeefs probeerde te slagen voor het toelatingsexamen. Roussel, in 1820 toegelaten tot de studie architectuuren student van André-Marie Chatillon, werd later Inspecteur des Bâtiments Civils. Préaults eerste werken waren medaillons: dit exemplaar, die van de architecten Jean Bernard en Victor Viel en dat van de schilder Camille Flers (nr. 15). Ze dateren van 1829. De behandeling van de medaillons is hetzelfde, en alle hebben ze hetzelfde linkerprofiel, dezelfde duidelijke breuk na de nek en dezelfde inscriptie in reliëf rondom. De bescheiden afmetingen van dit medaillon, de gladdere behandeling van de huid en het feit dat de aandacht op het hoofd is gericht, weerspiegelt het Classicisme en de nadruk op de vorm in plaats van op de textuur dat deze vroege werken kenmerkt.

In all likelihood, Préault met Louis-Emmanuel-Théodore Roussel (1801-1854) at the Ecole des Beaux-Arts where, from 1826-30 the former sought in vain to pass the entrance examination. Admitted in 1820 to study architecture, Roussel was a student of André-Marie Chatillon and later became Inspecteur des Bâtiments Civils. Préault's first works were medallions - this one, those of the architects Jean Bernard and Victor Viel, and that of the painter Camille Flers (no. 15). All are from 1829. The handling is the same throughout, with the same left profile, clear break after the neck and inscription in relief around the edge. The modest dimensions, together with the smooth treatment of the flesh and the concentration on the head, all reflect the classicism and emphasis on form that characterises these early works. (3)



17
Alexandre-Gabriel Decamps
 c. 1830
 Bronze, diam. 18.5 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

De schilder Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) werd een van de leidende figuren in de Oriëntalistische beweging. Voegde Préault de inscriptie *Decamps Pictor* toe om het beroep van de geportretteerde aan te geven of om hem te onderscheiden van zijn broer, de journalist en schrijver Alexandre Maurice Decamps? De eerste hypothese lijkt het waarschijnlijkst. Dit medaillonportret is een van Préaults meest gedurfde.

The painter Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) became one of the leading figures in the Orientalist movement. Did Préault add the inscription *Decamps Pictor* in order to indicate the profession of his model or to distinguish him from his brother, the journalist and writer Alexandre-Maurice Decamps? The first hypothesis seems the more likely. This medallion portrait is one of Préault's most daring. (6)



18
Portret van een man
Portrait of a man
 c. 1830
 Bronze, diam. 18.9 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Deze ongeïdentificeerde figuur geeft beter dan alle andere een idee van Préaults belangstelling voor zijn materiaal. Het portret wordt hier een expressieve studie. Het haar lijkt op de manen van een leeuw. Het gezicht dat tevoorschijn komt uit het uniform heeft de resolute trekken van een oude soldaat, een veteraan die gevochten heeft in vele oorlogen.

Better than any other, this unidentified figure gives a sense of Préault's interest in the material. Here, the portrait becomes an expressive study. The hair is like a lion's mane. The face that emerges from the uniform has the resolute features of an old soldier, a veteran of countless wars. (8)



19
Portret van een man
Portrait of a man
 c. 1830
 Bronze, diam. 18.5 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

De open jas, de extravagante das en het haar waar de wind doorheen heeft gewaaid, onderstrepen alle de romantische persoonlijkheid van deze figuur. Préault profiteert optimaal van de picturale mogelijkheden die worden geboden door de kleding, die hier op een losse manier is getekend, en die opzettelijk is overdreven. De spanning tussen het hoofd, en profil, en het frontale aangezicht van het borstbeeld geeft een gevoel van beweging, passie en uitbundigheid dat zelden wordt bereikt in kleine medaillonportretten.

The open coat, extravagant cravat and windblown hair all underline the figure's romantic personality. Préault takes full advantage of the pictorial possibilities offered by the clothing, which is here freely drawn and deliberately exaggerated. The tension between the profile view of the head and the frontal view of the bust engenders a sense of movement, passion and exuberance rarely achieved in small medallion portraits. (9)



20
Portret van een jonge vrouw
Portrait of a young woman
 c. 1830
 Bronze, 12.8 cm
 Paris, Musée d'Orsay

Dit portret heeft iets verwarrend. De dikke mond en het gladde gezicht suggereren dat de vrouw van Afrikaanse, Indiase of gemengde afkomst is. Het mysterieuze effect wordt versterkt door het lage reliëf, de ogenschijnlijk gesloten ogen en de vage behandeling van het oppervlak. Het zuivere, fijne profiel is dat van een kind, van wie de gelaatstreken nog niet hun definitieve uiterlijk hebben gekregen. Préault gaf zijn vrouwelijke subjecten vaak dergelijke kinderlijke gezichten.

There is something disturbing about this portrait. The thick mouth and smooth face suggest that the woman is of African, Indian or mixed extraction. The overall sense of mystery is intensified by the low relief, the seemingly closed eyes and the blurry surface handling. The pure, delicate profile is like that of a child whose features have not yet become set. Préault frequently gave his female subjects such childlike faces. (13)



21
Christophe Pittermann
 c. 1830
 Bronze, diam. 19.6 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts
 Paris, Musée du Louvre

Een aantal van Préaults modellen is tegenwoordig te onbekend om met meer te worden geïdentificeerd dan met een naam. Alles waar we op af kunnen gaan, is hun fysionomie: in dit geval een verweerd gezicht, opengesperde neusgaten, een samengetrokken mond en verfromfaaid haar. Het totale gebrek aan idealisering vergroot het gevoel van psychologische scherpzinnigheid.

A number of Préault's sitters are today too obscure to be identified with anything more than a name. All we have to go on is their physiognomy - in this case, a weathered face, flaring nose, pinched mouth and tousled hair. The total lack of idealisation increases the sense of psychological acuity. (14)



22
Portret van een man (Robespierre?)
Portrait of a man (Robespierre?)
 c. 1830
 Bronze, diam. 18.6 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Men heeft gesuggereerd dat dit medaillon, gemaakt tijdens de revolutionaire gebeurtenissen van 1830, Préaults eigen politieke betrokkenheid weerspiegelt alsmede de invloed van de schrijver Philippe Buonarroti. Drie factoren lijken echter tegen deze identificatie te pleiten. In de eerste plaats zien we niet de haardracht van Robespierre; in de tweede plaats is de datum op het medaillon 1789, voordat hij een machtige positie had verworven; in de derde plaats zou het veel te gevaarlijk zijn geweest om deze historische figuur af te beelden in 1830, het jaar waarin dit medaillon, naar men veronderstelt, is gemaakt.

It has been suggested that this medallion, made during the revolutionary events of 1830, reflects Préault's own political engagement and the influence of the writer Philippe Buonarroti, who took Robespierre as a subject for his work. However, three factors appear to argue against this identification. Firstly, the hairstyle is not that typically worn by Robespierre. Secondly, the date inscribed on the medallion is 1789, but long before he had risen to power. Thirdly, it would have been far too dangerous an undertaking to represent this historical figure in 1830, the presumed date of the medallion's creation. (15)



23
Portret van een man
Portrait of a man
 c. 1830?
 Bronze, diam. 18.2 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Het is moeilijk om te zeggen aan wie dit gezicht toebehoorde en in welk jaar Préault het heeft gebeeldhouwd. De chronologie van de medaillons, die zelden gedateerd zijn, blijft onzeker. Met zijn wilde blik, dikke snor en ontevreden uitdrukking is deze figuur evenzeer een studie van razernij, als een portret.

It is difficult to say to whom this physiognomy belonged and at what period Préault could have modelled it. The chronology of the medallions, which are rarely dated, remains uncertain. With his wild stare, thick moustache and disgruntled expression, this character is as much a study of fury as it is a portrait. (16)



24
Alexandre D.
 1831
 Bronze, diam. 18.6 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Dit werk is in verband gebracht met de schilder Alexandre-Gabriel Decamps (nr. 17), van wie Préault twee portretmedaillons maakte. Het is verleidelijk om de afgebeelde figuur te identificeren als diens broer, de journalist en criticus Alexandre-Maurice Decamps (1806-1852), die, met Théophile Gautier, een van de trouwste aanhangers van de beeldhouwer was. Deze veronderstelling wordt versterkt door de nauwe relatie die Préault tijdens zijn leven onderhield met de criticus, en door de inscriptie Alexandre D.. Decamps protesteerde herhaaldelijk in de pers tegen Préaults uitsluiting van de Salon.

This work has been linked with the painter Alexandre-Gabriel Decamps (no. 17), of whom Préault made two portrait medallions. It would be tempting to see this one as his brother, the journalist Alexandre-Maurice Decamps (1806-1852) who, with Théophile Gautier, was one of the sculptor's most fervent advocates. This supposition is supported by the close relationship Préault had with the critic throughout his life, and by the inscription *Alexandre D.*, which echoes his signature. Decamps protested repeatedly in the press against Préault's exclusion from the Salon. (17)



25
Macquet
 1834
 Bronze, diam. 15.8 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts
 Paris, Musée du Louvre

Het evocatieve karakter van dit medaillon wordt versterkt door de anonimiteit van de uitgebeelde figuur, van wie niets bekend is. Préault slaagt erin om deze onelegante figuur, die met zijn nek in zijn kleren is geperst als in een soort bankschroef, te transformeren in een figuur uit een roman van Honoré de Balzac.

The evocative quality of this medallion is increased by the anonymity of the character represented, about whom nothing is known. Préault succeeds in turning this graceless figure, squeezed into his clothes and with his neck in a kind of vice, into something out of a novel by Honoré de Balzac. (30)



26
Jean-Barthélemy Hauréau
 c. 1834
 Bronze, diam. 19 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts
 Paris, Musée du Louvre

Jean-Barthélemy Hauréau (1812-1896) was een van de schrijvers die werkten aan de kortstondige publicatie *La Liberté, Journal des Arts* (1832-33), die tot doel had de Academie te vernietigen. Hij was een ware voorstander van de republikeinse zaak, en maakte tevens deel uit van de redactie van *La Tribune* en *Le National*. Dit portret illustreert Préaults banden met liberale en republikeinse kringen, waarmee hij progressieve ideeën en een haat tegenover het Instituut deelde, die 'oude leproos die al bijna dood is en op geen enkele manier het pad van de komende generatie zal dwarsbomen' (Jean-Barthélemy Hauréau).

Jean-Barthélemy Hauréau (1812-1896) was one of the writer for the short-lived publication *La Liberté, journal des arts* (1832-33), which set out to destroy the Academy. A true advocate of the Republican cause, he was also on the staff of *La Tribune* and *Le National*. This portrait illustrates Préault's links with Liberal and Republican circles, with whom he shared progressive ideas and a hatred of the Institute, that 'old leper which is already mere dead flesh and will in no way obstruct the path of the generation to come' (Jean-Barthélemy Hauréau). (33)



27
Félix Pyat
 1835
 Bronze, diam. 18.9 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Félix Pyat (1810-1889) was advocaat en vervolgens journalist ten tijde van de juli-monarchie, en schreef voor *Le Figaro*, *Le Charivari*, *La Revue du Progrès* en *Le National*. Hij vestigde zijn literaire reputatie in het theater, waar zijn drama's over socialistische onderwerpen - *Les deux serruriers* (1841) en *Le chiffonnier de Paris* (1847) - een groot succes waren. Door Gautier omschreven als een 'avontuurlijke, gekwelde, paradoxale geest, van wie men altijd, zo niet een goed, dan toch ten minste een bijzonder toneelstuk krijgt, een product dat afwijkt van de alledaagse werken' moest Pyats gepassioneerde, krachtige en buitensporige temperament Préault, die een gelijkgestemde geest was, wel behagen.

A lawyer and then a Republican journalist during the July Monarchy, Félix Pyat (1810-1889) wrote for *Le Figaro*, *Le Charivari*, *La Revue du Progrès* and *Le National*. He established his literary reputation in the theatre, where his dramas on socialist themes - *Les deux serruriers* (1841) and *Le chiffonnier de Paris* (1847) - were a huge success. Described by Gautier as an 'adventurous, troubled, paradoxical spirit from whom one is sure to get, if not a good play, at least a singular work cast outside the common mould,' Pyat's passionate, fiery and excessive temperament was bound to please Préault, who was a kindred spirit. (38)



28
Portret van een man (Pierre Bocage?)
Portrait of a man (Pierre Bocage?)
 1836
 Bronze, diam. 16.4 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Dik haar, een klein snorretje en een felle blik kenmerken dit medaillon uit 1836 dat is geïdentificeerd als een afbeelding van de historicus van de Romantiek, Théophile Gautier (1811-1872). De ontdekking van een voordien onbekend medaillon, gemaakt door Hippolyte Maindron, geeft echter redenen om aan te nemen dat dit medaillon in werkelijkheid een portret is van de acteur Pierre Bocage (1799-1862), een man die bekend stond om zijn knappe uiterlijk en zijn dikke, zwarte haar. Bocage werd beschouwd als de belangrijkste romantische acteur, en het zou geen verrassing zijn als Préault, een groot liefhebber van theater, hem had gevraagd om model te staan.

Thick hair, a short moustache and a fierce gaze characterise this 1836 medallion, which has been identified as depicting the historian of Romanticism, Théophile Gautier (1811-1872). The discovery of a previously unknown medallion by Hippolyte Maindron, however, leads one to believe that it is in fact a portrait of the actor Pierre Bocage (1799-1862), a man renowned for his beauty and thick black hair. Bocage was considered the quintessential romantic performer, and it would be no surprise if Préault, a great lover of theatre, had asked him to sit. (43)



29
Portret van een vrouw
Portrait of a woman
 1836
 Bronze, diam. 18.8 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Bij de dood van Préault merkte de criticus Ernest Chesneau terecht op dat 'de grote zwakte in het oeuvre van deze kunstenaar de vrouw is'. Met dit medaillon, dat is behandeld als een cameo, verlaat Préault de strengheid van het profiel voor het meer pittoreske frontale portret. Met een bloem in haar weelderige haardos en een diep decolleté, staat deze afbeelding dicht bij de werken van de Post-Impressionist Paul Gauguin, dan bij die van David d'Angers, een van Préaults leermeesters. De vastberaden blik in haar ogen en haar overige eigenschappen suggereren een gepassioneerd karakter.

At Préault's death, the critic Ernest Chesneau rightly pointed out that 'the great weakness in this artist's oeuvre is woman.' With this medallion, which is treated as a cameo, Préault abandons the severity of the profile for the more picturesque frontal portrait. With a flower in her abundant hair and an ample décolleté, this portrait is closer to the works of the post-impressionist Paul Gauguin than to David d'Angers, one of Préault's teachers. The determined look on her face and her attributes suggest a passionate character. (44)



30
Camille Wright
 1836
 Bronze, diam. 16.3 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Verwijzingen naar de dood van de Schotse Camille Wright in Parijs in 1831 zijn de enige aanwijzingen omtrent de identiteit van dit verder onbekende model. In zijn uitbeelding van vrouwelijke modellen verlaat Préault zijn karikaturale bezieling ten gunste van poëzie. Het profiel heeft niets van de vastberadenheid van zijn mannelijke figuren, geperst in hun kleren. Haar nek belichaamt al haar broosheid en bevalligheid.

References to the death of a Scotswoman named Camille Wright in Paris in 1831 are our only clues to the identity of this otherwise unknown sitter. With his female models, Préault abandoned his caricaturist's verve in favour of poetry. The profile has none of the determination of his male figures, encased in their clothes. The nape of her neck embodies all her fragility and grace. (46)



31
Portret van een vrouw
Portrait of a woman
 c. 1836
 Bronze, diam. 16.3 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

In contrast met het geprononceerde karakter van de mannelijke portretten, benadrukt door de kleding en het haar, zijn Préaults portretten van vrouwen uniformer en psychologisch minder indringend. Men is zich meer bewust van het uiterlijk van het betreffende tijdvak dan van individuele kenmerken.

In contrast to the pronounced romantic character of the male portraits, emphasised by the clothing and hair, Préault's portraits of women are more uniform and less psychologically penetrating. One is more aware of the 'period look' than of individual features. (48)



32
Portret van een man (Barbey d'Aurevilly?)
Portrait of a man (Barbey d'Aurevilly?)
 c. 1836
 Bronze, diam. 19.7 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Dit portret behoort tot die verzameling van 'bizarre, behaarde en besnorde fysionomiën die worden gekenmerkt door een sfeer van scherpzinnigheid' (Théophile Gautier). In dit geval doet de afbeelding denken aan de criticus Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), die dezelfde neus en kin, hetzelfde haar en dezelfde snor had. Barbey, die Préault zijn vriend noemde, beschouwde het sarcasme van de beeldhouwer als een gemeenschappelijke karaktertrek. Gegeven de tegenstelling tussen Préaults republikeinse opvattingen en Barbey's eigen overtuigingen, lijkt deze hypothese echter onwaarschijnlijk.

This portrait belongs in that collection of 'bizarre, hirsute, moustachioed physiognomies raised by a witty flourish' (Théophile Gautier) that we are now trying to put names to. In this case, the resemblance strongly suggests the critic Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889). Barbey, who spoke of Préault as a friend, saw the sculptor's causticity as a shared character trait. However, given the opposition between Préault's Republican views and Barbey's own convictions, this hypothesis seems unlikely. (50)



33
Louis-Alexandre Joannis
c. 1836?
Bronze, diam. 18.8 cm
Lille, Musée des Beaux-Arts

Dit portret is geïdentificeerd als dat van de landschapschilder Louis-Alexandre Joannis. Aangezien er geen ander portret van hem bekend is, is dit beeld de enige aanwijzing voor zijn uiterlijk. Louis-Alexandre Joannis was een student van François-Edouard Bertin, en hij exposeerde van 1803 tot 1850 in de Salon. De nek is dik, het voorhoofd steekt opvallend vooruit en het haar op het kalende hoofd sorteert een opvallend effect.

This portrait has been identified as the landscape painter Louis-Alexandre Joannis. There being no other known portrait, this is our only guide to his physiognomy. A student of François-Edouard Bertin, he exhibited in the Salon from 1803 to 1850. The neck is thick, the forehead prominent, and the hair on the balding head worked for effect. (51)



34
Arthur de Beauvoisy
1837
Bronze, diam. 19.1 cm
Lille, Musée des Beaux-Arts
Paris, Musée du Louvre

Deze studie van een achttiende-eeuws gezicht lijkt te verdwijnen in de was waaruit het is gegoten. Het driekwart profiel en de vaagheid van het beeld zijn vergelijkbaar met elementen van Préaults vrouwenportretten. Dit werk heeft dezelfde elegantie en sereniteit. Het understatement van het gezicht, het haar en de kleding creëren een gevoel van afstand en mysterieusheid, en zelfs een buitengewone symbolistische dimensie die doet denken aan het veel latere werk van Medardo Rosso.

This study of an 18th-century face seems to be disappearing into the wax from which it was cast. The three-quarter profile view and the blurriness of the image are comparable to Préault's portraits of women. It has the same elegance and serenity. The understatement of the face, hair and clothing create a feeling of distance and mystery, giving it an extraordinary symbolist dimension that evokes the much later work of Medardo Rosso. (53)



35
Thomas Shotter Boys
before 1837
Bronze, diam. 18.8 cm
Lille, Musée des Beaux-Arts

De schilder Thomas Shotter Boys (1803-1874) was een van de jonge Engelse Romantici die zich in het begin van de negentiende eeuw voelden aangetrokken tot Parijs. Voor sommigen een bezielde werk, voor anderen een karikatuur, heeft dit portret die typische kenmerken van Préaults werk dat zo vaak werd afgekeurd door de critici: de karakteristieke trekken en holten van het gezicht die schaduw en licht creëren, en het haar dat extra is benadrukt. Het volume van het hoofd is verrassend. Nog gedurfder is de schijnbaar gerimpelde stof van de kraag. Zoals zo vaak bij Préault is het de kleding die de Romantische kenmerken van het model bepaalt.

The painter Thomas Shotter Boys (1803-1874) was one of the young English Romantics attracted to Paris in the early 19th century. Verve for some, caricature for others, this portrait has those typical features of Préault's work that were so often decried by the critics: the salencies and cavities of the face creating shadow and light, the exaggerated hair. The actual volume of the head is surprising; still bolder is the way the cloth of the collar seems to ripple. As so often with Préault, it is the clothing that establishes the model's romantic credentials. (56)



36
L. M. Devarennès
 1838
 Bronze, diam. 18 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts
 Paris, Musée du Louvre

L.M. Devarennès, een dokter in het Charité-ziekenhuis, is een van de weinige medici die zijn afgebeeld op Préaults medaillonportretten. De benadrukking van de meest karakteristieke gelaatstreken, de vooruitstekende beenderen van het gezicht en het krachtig krullende haar geven deze figuur een enorm energieke uitstraling.

L.M. Devarennès, a doctor at the Charité hospital, is one of the few medical men featured in Préault's medallion portraits. The heightening of his most characteristic physiognomic features, the pronounced bone structure of the face, and the vigorously curling hair give the figure tremendous energy. (58)



37
Félicien Maleville
 1838
 Bronze, 19 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Félicien Maleville (1813-1868), die door de dichter Heinrich Heine werd geprezen als een veelbelovend dramtist, genoot tot in het Tweede Keizerrijk successen in het theater met toneelstukken zoals *Glenarvon* (1835), *Les sept enfants de Lara* (1836) en *Le paysan des Alpes* (1837). We weten niet of Préault, die een fervent theaterbezoeker was, een vriend van Maleville was, een bewonderaar, of beide.

Praised by the poet Heinrich Heine as a promising dramatist, Félicien Maleville (1813-1868) enjoyed theatrical success lasting into the Second Empire with plays such as *Glenarvon* (1835), *Les sept enfants de Lara* (1836) and *Le paysan des Alpes* (1837). A great theatre-goer, we do not know if Préault was a friend of Maleville or simply an admirer, or both. (59)



38
Guyon Naudet
 1838
 Bronze, diam. 18.4 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

De acteur Jean-Baptiste-François-Nicolas-Georges Naudet (1809-1850) werd bekend onder het pseudoniem Guyon Naudet. Met zijn opvallende kenmerken - prominente oogleden, dikke nek en Balzac-achtige voorkomen - vormt hij een imposante, bewonderenswaardige figuur.

The actor Jean-Baptiste-François-Nicolas-Georges Naudet (1809-1850) became known under the pseudonym Guyon Naudet. With his ample features, prominent eyelids, thick neck and Balzacian physique, he makes an imposing and admirable figure as he prepares to hold forth. (60)



39

*Alphonse David**c. 1838**Bronze, diam. 19.4 cm**Lille, Musée des Beaux-Arts**Paris, Musée du Louvre*

De schilder en lithograaf Alphonse-Louis David (1798-na 1849) was een leerling van Anne-Louis Girodet en behoorde tot de generatie die de overgang van het Neo-classicisme naar de Romantiek vormgaf. Gezien de leeftijd van het model lijkt de datum 1838 aannemelijk. Het is echter moeilijk om meer van dit beeld te zeggen, omdat de relatie tussen de twee mannen verder onbekend is.

A student of Anne-Louis Girodet, the painter and lithographer Alphonse-Louis David (1798-after 1849) belonged to the generation that enacted the transition from Neo-classicism to Romanticism. Given the age of the model, a date of 1838 seems plausible. However, it is hard to say anything more, since the relationship between the two men is otherwise unknown. (61)



40

*Henri Decaisnes**c. 1838**Bronze, diam. 16.3 cm**Lille, Musée des Beaux-Arts*

De schilder Henri Decaisne (1799-1852) - Préault spelde de achternaam onjuist -, geboren in Brussel, bracht een deel van zijn artistieke carrière door in Parijs. Hij was een leerling van Baron Gros en Girodet, en exposeerde na 1824 regelmatig in de Salon. Hij schilderde verschillende schilderijen voor de Salle des Croisades in Versailles.

Born in Brussels, Henri Decaisne (1799-1852) - Préault misspelled his last name - pursued a part of his artistic career in Paris. A student of Baron Gros and Girodet, he exhibited regularly at the Salon after 1824 and painted several pictures for the Salle des Croisades in Versailles. (62)



41

*Camille Flers**c. 1840**Bronze, diam. 9.8 cm**Lille, Musée des Beaux-Arts*

In dit tweede portret van de schilder Camille Flers (zie nr. 15) is het model ongeveer veertig jaar oud, waardoor we in staat zijn het medaillon te dateren rond 1840. Het ronde gezicht van de jongeman is nog voller geworden, en zijn hoofd zinkt weg in de kleding. Het haar en de inscriptie zijn hier eerder geboetseerd dan gegraveerd.

In this second portrait of the painter Camille Flers (see no. 15), the model is about 40, allowing us to date the medallion to around 1840. The chubby face of the young man has now become puffy, the head sinks into the clothing. The hair and inscription are here modelled rather than engraved. (72)



42
Jean-Marie Dargaud
 1842
 Bronze, diam. 16 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Charles Alexandre, de biograaf van Lamartine, staat in voor de gelijkenis van dit medaillon met het model, de schrijver Jean-Marie Dargaud (1800-1866): 'zijn bruine, koortsachtige hoofd, met het brede voorhoofd, bedekt door zwart haar, zijn bruine ogen, zijn krachtige neus en fijne lippen die hun eigen geheim bewaren, heeft een karakter dat Préault heeft weten te vangen in een medaillon. Zijn lichaam is gezet, enigszins gedrongen, als de lage eiken van zijn geboortestreek Charolais.'

Charles Alexandre, the biographer of Lamartine, vouches for this medallion's resemblance to its model, the writer Jean-Marie Dargaud (1800-1866): 'His brown, febrile head, with its wide forehead shaded by black hair, brown eyes, firm nose and fine lips in possession of their secret, has a character that Préault has captured in a medallion. His body is stout, somewhat stocky, like the low oaks of his native Charolais region.'



43
Auguste Vacquerie
 1842
 Bronze, diam. 15.9 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

De schrijver en journalist Auguste Vacquerie (1819-1895) was een fervent bewonderaar van Victor Hugo. Hij leverde in 1848 bijdragen aan *L'Événement* en richtte in 1869 samen met Paul Meurice *Le Rappel* op. Dit medaillon, gemaakt in 1842, is een vroege getuigenis van Préaults vriendschap met Vacquerie, die in die tijd jong en nog onbekend was. Bewaard gebleven fotografische portretten getuigen van het waarheidsgetrouwe karakter van Préaults weergave.

The writer and journalist Auguste Vacquerie (1819-1895) was a passionate admirer of Victor Hugo. A contributor to *L'Événement* in 1848, he founded *Le Rappel* with Paul Meurice in 1869. Made in 1842, this medallion is an early testimony to Préault's friendship with Vacquerie, who at the time was a young unknown. Surviving photographic portraits attest to the fidelity of Préault's rendering. (79)



44
N.D. Barbieri
 1843
 Bronze, diam. 15 cm
 Lille, Musée des Beaux-Arts

Préaults medaillons drukken altijd sympathie voor de geportretteerde uit, hoewel we in dit geval niets weten over de relatie tussen de beeldhouwer en zijn model. Een hoog reliëf geeft aan dit stuk met de afmeting van een medaille de kracht van de grote medaillons. De gebroken neus, de krachtige vormgeving van de oogholten en de boog van de wenkbrauw, alsmede de krachtige nekspieren verlenen aan dit profiel een strijdlustige kracht. Préault geeft aan zijn modellen zijn eigen energie, zijn eigen eigenzinnigheid zelfs. Het haar en de baard zijn weergegeven met de stilistische vrijheid die Préault kenmerkt.

Préault's medallions always express sympathy for the sitter, although here we know nothing about the relationship between the sculptor and his model. High relief give this 'medal-sized' piece the power of the large medallions. The broken nose, the vigorous modelling of the eye sockets and arch of the eyebrow, and the powerful musculature of the neck lend this profile a pugnacious strength. Préault endows his models with his own energy, his own obstinacy even. The hair and beard are rendered with Préault's distinctive stylistic freedom. (82)



45

Lélia

1850

*Bronze, diam. 54 cm**Blois, Musée des Beaux-Arts du Château*

De vrouw op dit medaillon is geïdentificeerd als Lélia Almodovar, de titelheldin uit de beroemde *roman noir* van George Sand uit 1833. Hoe aantrekkelijk deze hypothese ook mag zijn, zij is niet gebaseerd op informatie van Préault zelf. Inderdaad moet men zich afvragen of dit werk werkelijk kan worden beschouwd als een portret. Het haar is zo prominent uitgebeeld, dat het het gezicht domineert en overschaduwet. De verzonken ogen en de uitgemergelde blik van dit profiel met de dunne, smalle lippen verschillen aanzienlijk van de tamelijk jeugdige trekken die we gewoonlijk aantreffen in Préaults portretten van vrouwen.

The woman on this medallion has been identified as Lélia Almodovar, the eponymous heroine of the famous *roman noir* published by George Sand in 1833. However attractive this hypothesis may be, however, it apparently did not originate with Préault himself. Indeed, can this work really be considered a portrait? The hair is so prominent that it dominates and overshadows the face. The sunken eyes and the emaciated look of this profile with its thin, tight lips is extraordinarily different from the rather youthful features usually found in Préault's portraits of women. (100)



46

Théodore Géricault
1854

Bronze, diam. 35.6 cm
Rouen, Musée des Beaux-Arts

Préault en de grote Romantische schilder Théodore Géricault (1791-1824) hebben elkaar nooit ontmoet. De Romantici zagen Géricault als de stichter van hun nieuwe school, en na zijn dood werd hij een soort cultfiguur. Géricaults dood, waarbij hij wordt omringd door zijn vrienden in een kamer in de Rue des Martyrs, zoals geschilderd door Ary Scheffer, is één van de meest gebruikte beelden in de Romantische iconografie. De ziekte die de jonge man in een periode van slechts enkele maanden transformeerde in een levend lijk, geteisterd door helse pijnen, werd een allegorie van de artistieke beproeving. Hoewel Géricault in 1854 dertig jaar geleden was gestorven, waren er geen speciale herdenkingsplechtigheden en zelfs geen openbare opdracht om deze gebeurtenis te markeren. Deze verwaarlozing door de autoriteiten en door Géricaults eigen familie en vrienden maakt duidelijk dat Préaults medaillon een persoonlijk initiatief was en geen grafwerk. Door Géricault op te nemen in zijn artistieke pantheon, creëerde Préault een artistieke afstamming voor zichzelf, iets dat hij niet vond onder de beeldhouwers van zijn eigen tijd.

Préault and the great Romantic painter Théodore Géricault (1791-1824) never met. The Romantics saw Géricault as the founder of their new school, and after his death he became something of a cult figure and a rallying point. His death, surrounded by his friends in a room in the Rue des Martyrs, as painted by Ary Scheffer, is one of the most common images in Romantic iconography. The illness that in a matter of months transformed the young man into a living corpse racked with pain became an allegory of the artistic ordeal. Although 1854 was the 30th anniversary of Géricault's death, there were no special commemorative celebrations or even a public commission to mark the event. Given the negligence of the authorities and even of Géricault's own family and friends it seems clear that Préault's medallion was a personal initiative and not actually a funerary work. By bringing Géricault into his artistic pantheon, Préault established an artistic lineage for himself, something he was unable to find among his fellow sculptors. (111)



47 - 54

Lijst met acht médaillons
Frame with eight medallions

Wood, 143 x 280 cm

*Washington, D.C., Hirshhorn Museum and
 Sculpture Garden, Smithsonian Institution*

Deze reeks van acht gipsen médaillon-portretten werd in 1863, in deze volgorde, tentoongesteld op de Exposition Nationale des Beaux-Arts in de Galerie Martinet, Boulevard des Italiens. Het is de enige ingelijste reeks médaillons die nog intact is. Deze individuen zijn niet met elkaar verbonden door hun geschiedenis, maar door de rollen die zij speelden in Préaults artistieke en intellectuele leven. Gedepersonifieerd door een algemene, tijdsloze jeugdigheid, bieden de personen in deze galerij

een retrospectieve blik, een verzameling herinneringen. De toeschouwer wordt getroffen door Préaults beheersing van de monumentale schaal en door het feit dat hij de kleur en de beweging verlaten heeft die zo karakteristiek zijn voor zijn eerste, kleinere médaillons. Het lijkt alsof Préault hier de expressie van persoonlijkheid heeft verworpen voor een meer geometrische, abstracte en monumentale visuele vorm.



This series of eight plaster medallion portraits was shown, in this order, at the Exposition Nationale des Beaux-Arts at the Galerie Martinet, Boulevard des Italiens, in 1863. It is the only framed set of medallions still intact. The individuals featured here are linked not by their history but by the roles they played in Préault's artistic and intellectual life. Depersonalised by a general, timeless youthfulness, the characters in this gallery constitute a retrospective view, a collection of

memories. One is here struck by Préault's mastery of monumental scale and his abandonment of the colourism and movement so characteristic of the first, smaller medallions. It would seem that Préault has here rejected the expression of character in favour of a more geometric, abstract and monumental visual form.

47

Rachel

1862

*Plaster, diam. 50.8 cm**Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution*

Préaults correspondentie bevat slechts één verwijzing naar Elisabeth Rachel Félix (1820-1858). 'Nooit was Rachel op zo'n intense manier dramatisch', zo schreef hij nadat hij haar Virginie had zien spelen in de uit vijf aktes bestaande tragedie met dezelfde naam, geschreven door Latours de Saint-Ibars. Rachel was een briljante tragedie-speelster, een vrouw met scandaleuze passies en een grote ambitie, en ze belichaamde de eigentijdse vernieuwing van de tragedie. In de meeste borstbeelden is ze afgebeeld in de hiëratistische pose van haar grote rollen. Dit was de geaccepteerde iconografie, die ook is gebruikt door Préault in dit portret, dat hij twee jaar na de dood van de actrice maakte.

Préault's correspondence contains but one reference to Elisabeth Rachel Félix (1820-1858): 'Never was Rachel more intensely dramatic,' he wrote after seeing her play Virginie in the five-act tragedy of the same name by Latours de Saint-Ybars. A brilliant tragedienne, a woman of scandalous passions and great ambition, Rachel embodied the contemporary renewal of tragedy. In most busts, she is shown in the hieratic pose of her great roles. This was the accepted iconography and is also used by Préault in this portrait, made two years after the actress's death. (136)

48

Xavier Sigalon

1856-62

*Plaster, diam. 50.5 cm**Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution*

In hun werk deelden Xavier Sigalon en Préault dezelfde passie, hetzelfde gevoel voor het historische onderwerp, een gevoel voor dramatisering en zelfs een neiging tot mislukken, tot het blijven steken in de studie, waarin ze beiden uitblonken. Er zijn geen andere voorbeelden van een dergelijke affiniteit onder de Romantici. Sigalon stierf in Rome in 1837 op de leeftijd van vijftig jaar. Zijn opwaartse blik en de helderheid die wordt verkregen door de regelmatige lijnen, die een gloed creëren als van een stralenkrans, suggereren dat dit een postuum portret is, of een portret met een sterkere spirituele dimensie dan de andere medallions in de reeks.

In their work, Xavier Sigalon and Préault shared the same passion, the same sense of the historical subject, a taste for dramatisation and even a tendency to fail, to get no further than the study. There are no other instances of such an affinity among the Romantics. Sigalon died in Rome in 1837, aged 50. His upward gaze and the luminosity obtained by the regular striations, which create a glow like that of a halo, suggest that this is a posthumous portrait, or one endowed with a stronger spiritual dimension than the other medallions in the series. (122)

51

Paul Meurice

1857

*Plaster, diam. 50.8 cm**Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution*

Paul Meurice (1820-1905) en zijn vrouw (nr. 54) behoorden tot de kring rond Victor Hugo. Het portret van Paul Meurice werd ongetwijfeld gemaakt als een pendant van dat van zijn vrouw, hoewel Préault hem, vreemd genoeg, jonger heeft doen lijken.

Paul Meurice (1820-1905) and his wife (no. 54) belonged to the entourage of Victor Hugo. The portrait of Paul Meurice was no doubt made as a pendant to that of his wife, although, curiously enough, Préault has made him look younger. (126)

52

Louise Astoud-Trolley

1857

*Plaster, diam. 50.8 cm**Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution*

Nadat hij had bepaald dat het monogram was opgebouwd uit de letters *L.A.T.*, suggereerde Charles Millard dat dit medaillon Louise Astoud-Trolley voorstelt, een beeldhouwster en een van Préaults studenten. De kracht van haar fysionomie, zonder nek of kin, en de radicaliteit van het werk, dat, meer dan enig ander profiel uit de Hirshhorn-collectie, is gericht op geometrische en sculpturale vereenvoudiging, suggereren dat dit een eerbetoon is van de ene beeldhouwer aan de andere.

Having unscrambled the monogram to produce the letters *L.A.T.*, Charles Millard has suggested that this medallion represents Louise Astoud-Trolley, a woman sculptor and one of Préault's students. The power of her physiognomy, without either neck or chin, and the radicality of the work, which, more than any of the other profiles in the Hirshhorn collection, insists on geometric and sculptural simplification, suggest that this is an homage from one sculptor to another. (125)

49

Henriette Smithson

1856

Plaster, diam. 50.5 cm

Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution

Tijdens een opvoering van *Hamlet* werd de componist Hector Berlioz op slag verliefd op de Ophelia, waardoor hij de meest populaire van de Romantische passies ervoer voor zowel de heldin als de actrice, een mooie Ierse vrouw, Henriette, of ook wel Harriet, Smithson geheten (1800-1865). De geliefde was, in het Romantische program, de primaire bron van de genius en van de creatieve geest, en Berlioz vertaalde zijn lijden in zijn *Symphonie Fantastique*. Zoals altijd bij Préault wordt de identificatie met de verdronken Ophelia ook hier bereikt door middel van de behandeling van het haar. In plaats van de krullen en de haarwrong die ze gewoonlijk droeg te beeldhouwen, gaf Préault haar haar dat vrij en vloeibaar is als het water in zijn bas-relief *Ophelia* (nr. 5).

During a performance of *Hamlet*, the composer Hector Berlioz was suddenly smitten with love for the Ophelia, thus experiencing that most fashionable of romantic passions for both the heroine and the actress, a beautiful Irishwoman by the name of Henriette, or Harriet, Smithson (1800-1865). The loved one being, in the romantic scheme of things, the primary source of genius and creation, Berlioz translated his sufferings into his *Symphonie Fantastique*. As always with Préault, Henriette Smithson's identification with the drowned Ophelia is achieved through the treatment of her hair: it has come loose and is transformed into a flowing ribbon; rather than sculpt the curls and chignon she usually wore, Préault gives her hair that is free and fluid like the water in his bas-relief *Ophelia* (no. 5). (118)

50

Jules-Robert Auguste

1860

Plaster, diam. 50.3 cm

Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution

Monsieur Auguste, zoals zijn vrienden hem noemden, was een centrale figuur in Romantische kringen. Hij was een dandy met een passie voor de Oriënt, voor elegantie en voor paarden, en zijn originaliteit maakte een diepe indruk op zijn tijdgenoten. We weten niet hoe hij Préault ontmoette, maar het was bijna onvermijdelijk dat de twee mannen elkaar zouden tegenkomen. Auguste stierf in 1850. Zijn medaillon is het meest realistische, en zeker het minst radicale, van alle medaillons in de Hirshhorn-collectie.

Monsieur Auguste, as his friends called him, was a central figure in Romantic circles. A dandy with a passion for the Orient, elegance and horses, his originality made a deep impression on all his contemporaries. We do not know how he came to meet Préault, but the two men could hardly fail to do so. Auguste died in 1850. His medallion is the most realistic and certainly the least radical of all those in the Hirshhorn collection. (127)

53

Adèle Hugo

c. 1860

Plaster, diam. 50.9 cm

Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution

Adèle was in 1803 geboren als Adèle Foucher en kende Victor Hugo sinds haar jeugd. Ze trouwde met hem in 1822. Haar verhouding met de schrijver Charles-Augustin Sainte-Beuve is mogelijk een verklaring voor het feit dat ze op zo'n discrete wijze aanwezig is in de vele biografische geschriften over Hugo. Préault werkte niet met deze vrouw als model, maar met haar dochter, die zeer veel op haar moeder leek, waarbij hij een spel speelde met de verwantschap en de identieke naam.

Born Adèle Foucher in 1803, Adèle had known Victor Hugo since childhood and married him in 1822. Her liaison with the writer Charles-Augustin Sainte-Beuve may explain why she is such a discrete presence in the many biographical writings on Hugo. Préault did not work from the model, but took the daughter as a likeness of the mother, playing on her filiation and identical name. (130)

54

Palmyre Meurice

1856

Plaster, diam. 50.8 cm

Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution

Palmyre-Eléonore Granger (1819-1874), de vrouw van Paul Meurice (nr. 51) was bekend vanwege het feit dat ze *Tannhäuser* had gezongen voor de stervende Charles Baudelaire. Het medaillon is een van Préaults meesterstukken: het krachtige profiel doet geen concessies aan idealen van vrouwelijke schoonheid, en de kunstenaar benadrukt de lange nek en de vloeïende plooiën van de sluier die het haar bedekt.

Palmyre-Eléonore Granger (1819-1874), the wife of Paul Meurice (no. 51) was known for having sung *Tannhäuser* for the dying Charles Baudelaire. The medallion is one of Préault's masterpieces: the wilful profile makes no concessions to ideals of feminine beauty, the artist highlighting the long neck and the fluid folds of the veil that covers the hair. (164)



55

Alexandre-Gabriel Decamps

1860/1876

Plaster, diam. 50 cm

Orléans, Musée des Beaux-Arts

Het lijkt erop dat dit Préaults tweede portret is van de beroemde Oriëntalistische schilder Alexandre-Gabriel Decamps (zie nr. 17) met wie hij een gevoel deelde voor '*terribilità* in volle vlucht' (Jacques de Caso). Het is onmogelijk te zeggen of dit een postuum portret is, of dat het werd gemaakt tijdens Decamps' leven; het dateert mogelijk van omstreeks 1860. Bijna veertig jaar na de eerste portretten, aan het eind van een lange evolutie, spottte Préault hier met alle regels van de anatomie. In dit medaillon, dat een echt en uitzonderlijk dik bas-relief is, verlegde hij de grenzen van het genre.

This would seem to be Préault's second portrait of the famous Orientalist painter Alexandre-Gabriel Decamps (see no. 17), with whom he shared a taste for '*terribilità* in full flight' (Jacques de Caso). It is impossible to tell whether this is a posthumous portrait or whether it was done in Decamps's lifetime, perhaps around 1860. Nearly forty years after the first portrait, at the end of a long evolution, Préault here flouts all the rules of anatomy. In this medallion, which is a veritable and exceptionally thick bas-relief, Préault went beyond the limits of the genre. (129)

56

*Gallische soldaat (Alphonse Fleury?)**Galic warrior (Alphonse Fleury?)*

1862

Plaster, diam. 57 cm

Blois, Musée des Beaux-Arts du Château



Eigentijdse gebeurtenissen waren ongetwijfeld van invloed op afbeeldingen van dit onderwerp en van soortgelijke onderwerpen. De primitieve Galliër uit de jaren vijftig van de negentiende eeuw werd al gauw getransformeerd in een zegevierende krijger, zoals in de *Vercingetorix* die door de Elzasser beeldhouwer Frédéric-Auguste Bartholdi werd ontworpen voor het taferel van de Slag van Gergovie in 1869, net vóór het uitbreken van de Franco-Pruisische oorlog. In dat werk is het Gallische primitivisme duidelijk aanwezig in de gedrongen gespierdheid, het haar (dat paste bij het Merovingische kapsel dat Théophile Gautier en zijn Romantische metgezellen in 1830 graag droegen), en, vooral, de opvallende snor. Het medaillon in Blois past bij deze iconografie. Aan de andere kant zijn de gelaatstreken voldoende geïndividualiseerd om te suggereren dat dit in feite een portret zou kunnen zijn. Alphonse Fleury, de leider van de republikeinse partij in La Châtre, *commissar* in het departement van de Indre na de revolutie van 1848, en afgevaardigde voor de Constituerende Vergadering voordat hij werd verbannen na de staatsgreep van 2 december 1851, werd door al zijn vrienden aangeduid met de bijnaam 'de Galliër'. Het profiel van Fleury in

Maurice Sands karikatuur van de uitvoerende commissie van de Indre ondermijnt deze hypothese geenszins. Fleury, met zijn dikke nek, gespierde schouders, imposante voorkomen en zijn golvende, naar achteren vallende haar, wordt verheerlijkt, en verheven in een historisch portret.

Contemporary events inevitably affected representations of this and similar subjects, and the primitivist Gaul of the 1850s was soon transformed into a triumphant warrior, as in the *Vercingetorix* conceived by the Alsatian sculptor Frédéric-Auguste Bartholdi for the site of the Battle of Gergovie in 1869, just before the outbreak of the Franco-Prussian War. In that work, Gaulish primitivism is manifest in the stocky muscularity, the hair (worthy of the Merovingian coiffure sported by Théophile Gautier and his romantic companions in 1830) and, above all, the emphatic moustache. The medallion in Blois fits this iconography. On the other hand, the facial features are sufficiently individualised to suggest that this may in fact be a portrait. Alphonse Fleury, the leader of the Republican Party at La Châtre, *commissar* in the department of the Indre after the 1848 Revolution, and deputy to the

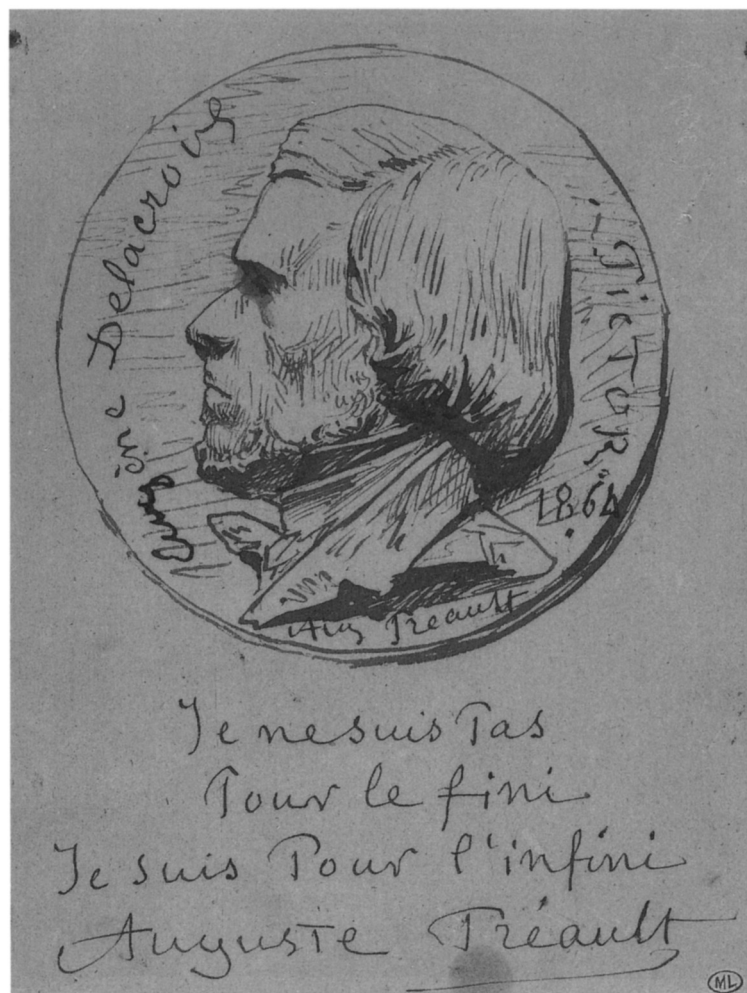
Constituent Assembly before being expelled after the coup d'état of 2 December 1851, was nicknamed 'the Gaul' by all his friends. The profile view of Fleury in Maurice Sand's caricature of the executive committee of the Indre certainly does nothing to invalidate this hypothesis. Fleury, with his thick neck, muscular shoulders, lofty mien, and drapery-like hair swept backwards, is heroised, sublimated into an historical portrait. (134)



57
Eugène Delacroix
 1864
 Bronze, diam. 30.9 cm
 Paris, Musée du Louvre

Delacroix kende Préault goed. Hij noemt zijn naam ten minste tien keer in het *Journal*, waarin hij Préaults bezoek aan zijn atelier beschrijft of opmerkingen over zijn kunst maakt. Hij was geïnteresseerd in en geamuseerd door deze 'Delacroix van de beeldhouwkunst' (F. de Lagenevais) en uit zijn brieven blijkt dat hij meermalen bemiddelde voor de kunstenaar. Zoals gebruikelijk in Préaults postume portretten, is het profiel hier kalm, bijna hiëraatich. De diepliggende ogen met hun intense, maar toch sturende blik, tezamen met de holle wangen, roepen de starheid op van een dodenmasker.

Delacroix knew Préault well. He mentions his name at least ten times in the *Journal*, recording Préault's visit to his studio, or making remarks about his art. He was interested and amused by this 'Delacroix of sculpture' (F. de Lagenevais) and on several occasions his letters also show him interceding on the artist's behalf. As is usual in Préault's posthumous portraits, the profile here is calm, almost hieratic. The deep-set eyes, with their intense yet blind gaze, together with the hollow cheeks, evoke the rigidity of a death mask. (140)



■ Fig. 12
Eugène Delacroix
 1864
 Drawing
 Paris, Musée du Louvre



58

Adam Mickiewicz

1866

Plaster, diam. 42 cm

Paris, Musée Adam Mickiewicz,

Société historique et littéraire polonaise

(Illustrated is the bronze cast from the National Museum in Cracow)

De dichter Adam Mickiewicz (1798-1855), een symbool van het Poolse verlangen naar bevrijding, werd in 1824 uit zijn land verbannen en vestigde zich uiteindelijk in Parijs. Daar werd hij geïntroduceerd in literaire kringen door David d'Angers, die hij in Weimar had ontmoet en die hem had geportretteerd in de vorm van een borstbeeld en van een medaillon. Mickiewicz werd in 1840 professor aan het Collège de France en stierf in Constantinopel in 1855. Zijn lichaam werd het jaar erop teruggebracht naar Frankrijk en begraven in Montmorency, een centrum van de Poolse gemeenschap van emigranten. Mickiewicz' tombe werd op 21 mei 1867 geïnstalleerd (fig. 13). Préault was de enige kunstenaar van zijn tijd die het niet alleen aandurfde om zijn onderwerp als een overledene te portretteren, maar ook om het effect van de dood op de gelaats-trekken bijna te overdrijven.



A symbol of the Polish yearning for liberation, the poet Adam Mickiewicz (1798-1855) was banned from his country in 1824 and finally settled in France. There he was introduced into literary circles by David d'Angers, whom he had known in Weimar and who had portrayed him in both bust and medallion form. Mickiewicz was made professor at the Collège de France in 1840 and died in Constantinople in 1855. His body was brought back to France the following year and buried in Montmorency, a centre of the Polish émigré community. Mickiewicz's tomb was inaugurated on 21 May 1867 (fig. 13). Préault was the only artist of his day who dared not only to portray his subject in death but also to almost exaggerate its effects on the facial features. (144)

■ Fig. 13

Tomb of Adam Mickiewicz
1866

Stone and bronze

Montmorency, Cimetière de Champeaux



59

*Portret van een kind**Portrait of a child*

1869

*Bronze, diam. 46 cm**Blois, Musée des Beaux-Arts du Château*

'Een gevoelige, vage, stijl die charmant is in haar schetsmatigheid', schreef Charles Blanc over dit stuk in zijn recensie van de Salon van 1869. Er zijn echter werken waarin Préault wat dat betreft veel verder ging dan in dit portret van een kind dat, ondanks de sporen van het gebruik van koloriet en het ongewone impasto-effect in het haar, in feite zeer ingetogen is. Théophile Gautier prees de buitengewone soepelheid van het model.

Toeschouwers mogen tegenwoordig verbaasd zijn over de sereniteit, of zelfs over het conformisme van dit werk, maar Léon-Laurent Pichat beschreef het in *Le Réveil* als 'een hoofd, zo krachtig als een wereld'. De bewaard gebleven archieven geven geen antwoord op de vraag waarom Préault dit onbekende kind op een dergelijke schaal heeft geportretteerd.

'A tender, vague touch that is charming in its very sketchiness,' wrote Charles Blanc of this piece in his review of the Salon of 1869. There are, however, works in which Préault went much further in this respect than in this portrait of a child which, notwithstanding the traces of colourism and the odd impasto effect in the hair, is in fact very subdued. Théophile Gautier praised the extraordinary suppleness of the model. Viewer's today may be struck by the calm, even conventional quality of this work, but Léon-Laurent Pichat described it in *Le Réveil* as 'a head powerful as a world.' The surviving archives offer no clues as to why Préault should have chosen to portray this unknown child on such a scale. (152)



60

Paul Huet

1869

*Plaster, diam. 42.5 cm**Paris, Musée d'Orsay*

Op 10 januari 1869 werd op het kerkhof in Montparnasse een plek gereserveerd voor de graf-tombe van de schilder Paul Huet. Als vriend van de kunstenaar sinds hun jeugd, werd Préault uiteraard door de familie gevraagd om de tombe te decoreren.

On 10 January 1869 a burial plot in Montparnasse cemetery was reserved for the tomb of the painter Paul Huet (1803-1869). As a friend of the artist since their youth, Préault was naturally chosen by the family to decorate it. (153)



61
Alfred Julien
 1874
 Bronze, diam. 41 cm
 Blois, Musée des Beaux-Arts du Château

Het onderwerp, een zekere Alfred Julien, is volledig onbekend. Zoals zo vaak, benut Préault het spel van het licht door gebruik te maken van verschillende behandelingen van de huid en het haar. De slapen, wangen en het kapsel drukken de energie van de figuur uit en creëren een opwaartse beweging, terwijl de baard compact en donker is, bijna vegetaal of korstmosachtig in de behandeling. De baard zelf lijkt het gezicht naar beneden te trekken. De anonimiteit van het onderwerp vergroot het mysterie nog meer.

The sitter, a certain Alfred Julien, is completely unknown. As so often, Préault exploits the play of light through differing treatments of the skin and hair. The temples, cheeks and coiffure express all the figure's energy, creating an upwards thrust, while the beard is dense, dark, almost vegetal, or lichenlike in handling. The beard itself seems to pull the face downwards. The anonymity of the subject only serves to thicken the mystery. (160)



62
Tullie Blum
 1875
 Bronze, diam. 41.5 cm
 Paris, Musée Carnavalet

Dit beeld met het fijne profiel, waarvan het verwarde, krullende haar een decoratief motief op zichzelf vormt, maakte ooit deel uit van de graftombe van Tullie Blum op de begraafplaats van Père Lachaise, waarvan tegenwoordig slechts een stèle bewaard is gebleven met, op het onderste gedeelte, een reliëf van een gebroken bloem.

The fine profile effigy shown here, with intricately curling hair forming a decorative motif in itself, was once part of Tullie Blum's tomb in the cemetery of Père Lachaise, of which all that remains today is a stèle with, on the lower part, a relief of a broken flower. (164)



63
René-Paul Huet
 1875
 Bronze, diam. 36 cm
 Neuilly, Private collection

René-Paul was de zoon van de schilder Paul Huet (zie nr. 60), een goede vriend van Préault, over wiens dood in 1869 de beeldhouwer zo'n verdriet had dat hij, volgens de criticus Jules Claretie, 'het letterlijk niet kon verdragen naar het huis te kijken waarin de meesterschilder van landschappen had gewoond. Huet was al maanden dood, toen Préault de zoon van zijn vroegere compagnon op straat ontmoette, waar hij hem omhelsde en in tranen uitbarstte.' Van toen af aan richtte Préault al zijn gevoelens van vriendschap op de zoon, die zelf schilder was en houtgravures maakte.

René-Paul was the son of the painter Paul Huet (see no. 60), a close friend whose death in 1869 so aggrieved the sculptor that, according to the critic Jules Claretie, 'he literally could not bear to cast his eyes on the house that the master landscape painter had inhabited.' Huet had been dead for three months when Préault met the son of his former companion in the street, where he embraced him and burst into tears. From then on, Préault transferred all his friendship to the son, who was himself a painter and wood engraver. (167)

Colophon

Acknowledgements

The Van Gogh Museum would like to thank all the institutions and individuals who made the exhibition and this publication possible: the Réunion des Musées Nationaux / Musée d'Orsay, the city of Blois and Editions Gallimard, Paris; Sylvain Bellenger, Irène Bizot, Jean-Loup Champion, Catherine Chevillot, Ute Collinet, Marie-Cécile Forest, Anne Freling, Emmanuelle Héran, Henri Loyrette, Laure de Margerie, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Marie-Madeleine Massé, Charles W. Millard and Anne Pinget.

We are most grateful to all those who have lent works to the exhibition:

Amiens, Musée de Picardie
Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire
Beaune, Musée des Beaux-Arts
Blois, Musée des Beaux-Arts du Château
Bucarest, Muzeul National de Artă al Romaniei
Chartres, Musée des Beaux-Arts
Lille, Musée des Beaux-Arts
New York, The Metropolitan Museum of Art
Orléans, Musée des Beaux-Arts
Paris, Eglise de la Madeleine (Service des objets d'art des églises)
Paris, Musée Carnavalet
Paris, Musée du Louvre
Paris, Musée Adam Mickiewicz, Société historique et littéraire polonaise
Paris, Musée d'Orsay
Rouen, Musée des Beaux-Arts
Saint-Lô, Musée des Beaux-Arts
Toulouse, Musée des Augustins
Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution and a private collector

© Copyright 1997

Van Gogh Museum, Amsterdam
Uitgeverij Waanders bv, Zwolle

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage or retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

ISBN 90 400 9967 7
NUGI 921, 911

This catalogue is published in conjunction with the exhibition *Auguste Préault, Romantiek in brons* at the Van Gogh Museum, Amsterdam
17 October 1997 - 11 January 1998.

The exhibition has been organised in collaboration with the Réunion des Musées Nationaux, the Musée d'Orsay and the Musée des Beaux-Arts of the city of Blois.

Exhibition committee

Sylvain Bellenger, Andreas Blühm, Cathérine Chevillot, Antoinette LeNormand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre

Adaptation for the Van Gogh Museum

Andreas Blühm

Essay

Charles W. Millard

Translation

Charles Penwarden
Harry Siers

Editors

Rachel Esner
Jan Robert

General coordination

Aly Noordermeer

Secretary

Sandra Sihan

Design

Robert Schaap, Bergeyk

Printing

Waanders Printers, Zwolle

Photographs

All photographs have been generally provided by the museums or owners of the works.
M. Bellot, C. Jea/RMN: 4a; Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes: fig. 1; Daniel Boudinet/Ministère de la Culture: 1; C. Chevillot: 3; Conway Library, Courtauld Institute: fig. 4, fig. 9; Michel Dieuzaide: fig. 6; J.F. Doré/Château de Blois: 61; D.R.: 62, 63; Editions Gallimard: fig. 2; A. Le Normand-Romain: fig. 13; Lepissier/Château de Blois: 56; H. Lewandowski/RMN: 5, 9, 10; J.M. Moser/Ville de Paris S.O.A.E.: fig. 5; Musée du Louvre, Photo documentation du département des sculptures: fig. 8, 14, fig. 11; Musée d'Orsay, Service de Documentation: fig. 7, fig. 10; Philibert/ Musée du Louvre: fig. 3; Thierry Prat/Château de Blois: 45, 59; E. Revault/ Amiens, Musée de Picardie: 8; P. Schmidt/RMN: front flap; Lee Stalsworth: 47-54.

With thanks to Novell Nederland

19th-century Masters

Naast aandacht voor Van Gogh en zijn tijdgenoten, richt het Van Gogh Museum zich ook in bredere zin op de internationale kunst uit de periode 1840-1914. Het presenteren van de serie '19de-eeuwse Meesters' past in deze opzet. Geen van deze kunstenaars wordt tot de grote meesters van de 19de eeuw gerekend, maar zij speelden elk op een eigen wijze een markante rol in het artistieke milieu van die tijd. Bovendien is hun oeuvre na hun dood niet of nauwelijks in monografische tentoonstellingen aan het publiek getoond. Met een selectie van de belangrijkste werken wordt een zo afgerond mogelijk beeld van deze kunstenaars geboden. Op deze manier krijgen hun werken de aandacht die ze verdienen en wordt tevens een completer beeld van de verschillende kunststromingen in de 19de eeuw gegeven.

Reeds verschenen

- 1 Philippe Rousseau
- 2 Louis Welden Hawkins
- 3 Félix Bracquemond
- 4 Georges de Feure
- 5 Franz von Stuck
- 6 Auguste Préault

While focusing on Van Gogh and his contemporaries, the Van Gogh Museum also takes a wider interest in international art from the period 1840-1914. Presenting the series of '19th-century Masters' conforms with this aim. Neither artist is regarded as a great master of the 19th century, but each in his own way played a striking role in the artistic milieu of the time. Since their death, their work has hardly if ever been shown to the public in solo exhibitions. With a selection from their most important work, the Van Gogh Museum aims to provide the most complete picture possible of these artists. In this way their work receives the attention it deserves and a more complete picture is given of the different artistic trends in the 19th century.

Published

- 1 Philippe Rousseau
- 2 Louis Welden Hawkins
- 3 Félix Bracquemond
- 4 Georges de Feure
- 5 Franz von Stuck
- 6 Auguste Préault

VAN GOGH MUSEUM

Amsterdam

Waanders Uitgevers Zwolle

ISBN 90-400-9967-7



9 789040 099670